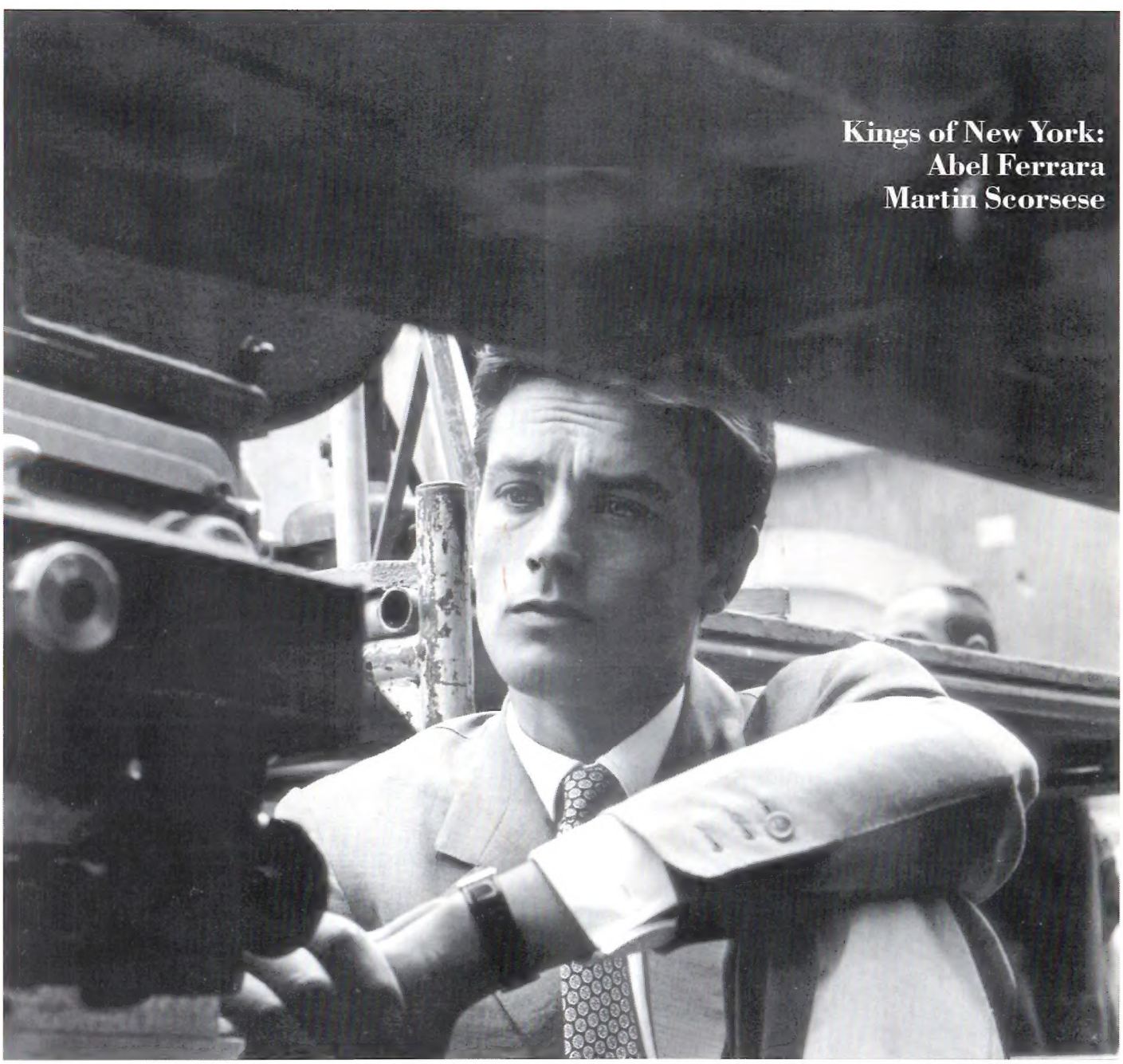
G 9813 F

Nr. 17 3. QUARTAL 1990 DM 9,–

steady cam

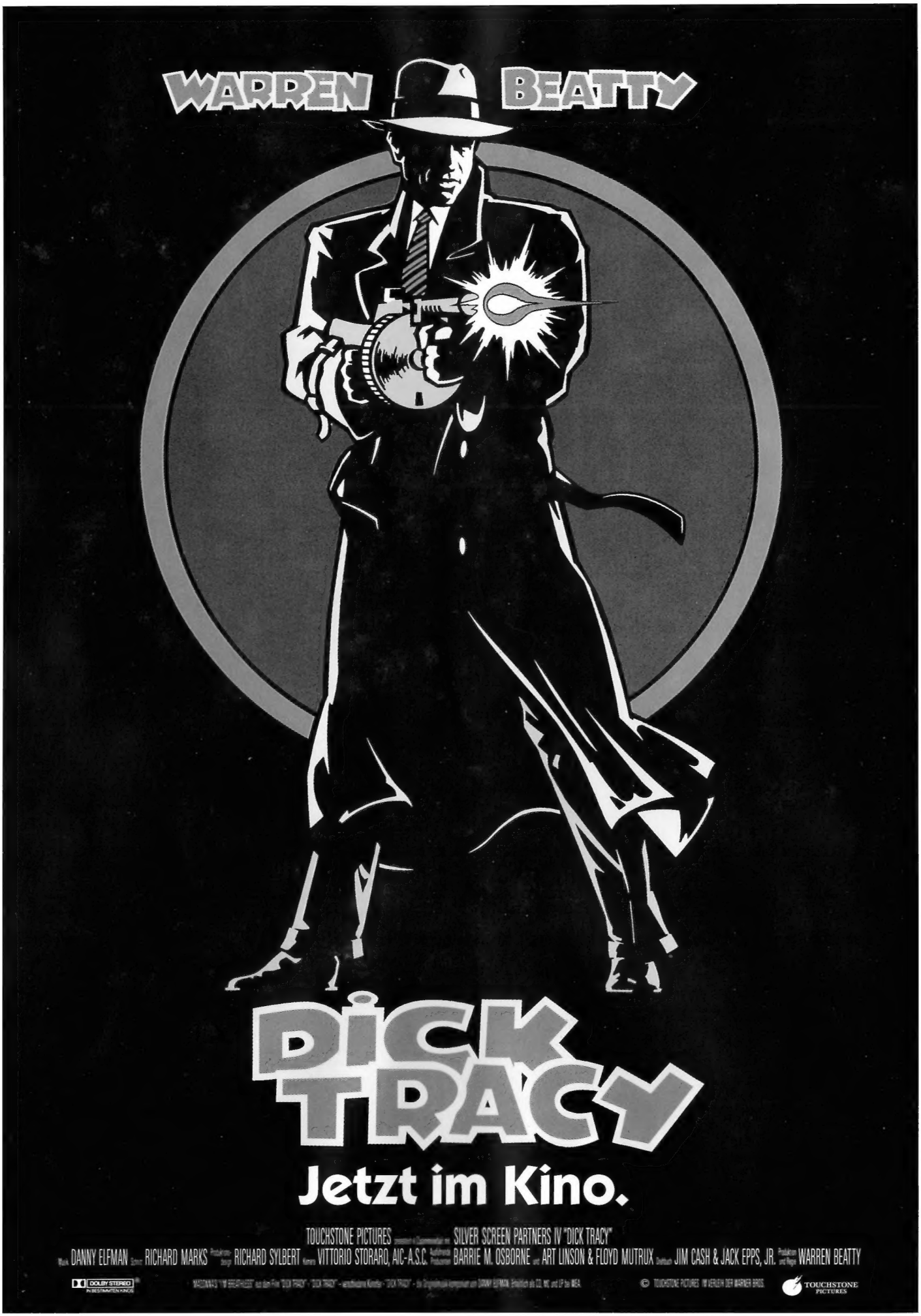
EINE FILMZEITSCHRIFT



Kings of New York:
Abel Ferrara
Martin Scorsese

DER FREMDE

Alain Delon, von Melville bis Godard


WARREN BEATTY
DICK TRACY
Jetzt im Kino.
TOUCHSTONE PICTURES
SILVER SCREEN PARTNERS IV "DICK TRACY"
DANNY ELFMAN
RICHARD MARKS
RICHARD SYLBERT
VITTORIO STORARO, AIC-A.S.C.
BARRIE M. OSBORNE
ART LINSON & FLOYD MUTRUX
JIM CASH & JACK EPPS, JR.
WARREN BEATTY
DOLBY STEREO
TOUCHSTONE PICTURES

INHALT

Magazin:

Maniac: Zensur kommt wieder in Mode 4
In Cannes: Kunst ist nicht gleich Qualität 5
Raritäten: „The Leather Boys" 7
In Zahlen: Sommer der Enttäuschungen 10

Tagebuch des Kritikers
Von Wilfried Reichart 12

Kings of New York
Abel Ferrara 42
Martin Scorsese 48

Demnächst im Kino 54
Premieren 1990 55

Fenster zur inneren Welt
David Lynchs Kino / Von Philip Siegel 57

Nachspann / Trailer 66

Godard
Pressekonferenz in Cannes 20
Reflexe zu „Nouvelle Vague" 25

Delon
Der Fremde / Von Michael Althen 28
Nur wer sich selber kennt: Delon bei Antonioni, Visconti / Von Fritz Göttler 30

Melville
Der Schnurrbart von Delon: Ein Gespräch zu Jean-Pierre Melville Von Michael Althen und Fritz Göttler 32

MANIAC:

Ob plump oder subtil:
Die Zensur kommt wieder in Mode

In diesen Monaten wird so viel über Freiheit geredet, daß man offensichtlich leicht übersieht, daß die Freiheit immer noch zu oft beschnitten wird. Vielleicht liegt das auch daran, daß hier von Vorfällen außerhalb unserer Zuständigkeit die Rede ist, von einer Welt, die sich gerne als eine eigene betrachtet und die ihre eigenen Regeln in den Rest der Welt ausbreiten möchte wie einen Virus. Die Rede ist von München im (Frei-)Staate Bayern, wo zur Zeit die Seuche der Zensur grassiert. Drei Filme sind hier in den vergangenen Monaten beschlagnahmt worden, um die Zucht und Ordnung der Landeshauptstadt zu wahren. Bei den Filmen handelt es sich um MANIAC, THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE 2 und, was für ein Witz, THE ROAD WARRIOR, besser bekannt als MAD MAX 2.
Keine Frage, bei den beiden erstgenannten Filmen handelt es sich nicht um „schöne" Werke: es sind Reisen in den Horror, zu den Schattenseiten des Menschen. In beiden Filmen fließt Blut und fallen Köpfe, tun häßliche Menschen noch häßlichere Dinge. Aber abgesehen davon, daß Ähnliches tagtäglich in der großen weiten Welt (vielleicht sogar in München?!) passiert, und abgesehen davon, daß wir wissen, daß es sich um Fiktion handelt und nicht um „Snuff"-Filme, abgesehen davon, daß wir in den Nachrichten nicht weniger Schlimmes sehen können und mit manchen Serien größeren Qualen ausgesetzt sind – abgesehen davon bleibt die Frage: wer zum Teufel darf uns sagen, was gefährlich und unmoralisch ist? Wer darf uns vorschreiben, was wir sehen oder nicht sehen dürfen? Wer darf erwachsenen Menschen die Entscheidung abnehmen, was sie tun oder lassen wollen? Wer über 18 Jahre alt ist, muß selber darüber entscheiden können, was er sich ansieht, anhört, antut. MANIAC und THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE 2 sind für unter 18jährige nicht empfehlenswert, aber sie waren im Kino für Minderjährige auch nicht zugänglich, anders als die Videokassetten, die Kinder in Abwesenheit ihrer Eltern auf dem eigenen Fernseher sehen können.
In allen drei Fällen traf die Zensurlust der Münchner Staatsanwaltschaft ein Kino: das Münchner *„Werkstattkino"*, das man hofft, in den (Ver)Ruf eines Schmuddelkinos bringen zu können. Dabei ist das *„Werkstattkino"* eines von allerhöchstens fünf Kinos in Deutschland, in dem das Programm mit Überlegung *und* nach Lust und Laune zusammengestellt wird, wo in Reihen oder Doppelprogrammen Zusammenhänge hergestellt werden, die den meisten staatlich subventionierten Kinos zu hoch und zu anspruchsvoll wären. Deshalb muß man sich nicht nur gegen die Zensur der Filme, sondern auch gegen die Tyrannisierung eines ausgezeichneten Kinos wehren.
Der dritte beschlagnahmte Film, MAD MAX 2, hätte ein Bumerang werden müssen. Es ist mitnichten ein „gewaltverherrlichender" Film, sondern ein Kunstwerk. Und es ist ein Film im Verleih eines *majors:* Warner Brothers. Aber statt Alarm zu schlagen und einen Kampf gegen die Zensur einzuleiten, hat Warner klein beigegeben. Das ist ein Fehler und eine Schande. Und

wenn wir uns nicht bemerkbar machen, wird nicht nur das „*Werkstattkino*" Schwierigkeiten bekommen, sondern wir in unserer Freiheit eingeschränkt werden.
Die Zensuraktion der Münchner Staatsanwaltschaft ist ein barbarischer und plumper Akt. Es gibt aber auch subtilere Formen der Zensur. Die nennt sich dann Boykott. Wenn Sie sich demnächst wundern sollten, warum Sie in der „*größten Filmbuchhandlung der Welt*" keine neuen Ausgaben von STEADYCAM mehr kaufen können – hier haben Sie die Antwort: Nehmen Sie sich Heft Nr. 16 zur Hand, und lesen Sie auf Seite 23 die Zeilen 7 bis 13 der ersten Spalte. Diese Zeilen waren für den Verantwortlichen der nicht einmal namentlich genannten Buchhandlung Anlaß genug, STEADYCAM abzubestellen. Der Inhalt der sieben Zeilen (die beschriebene Tat unterscheidet sich übrigens nicht so sehr von den – fiktiven – Handlungen des MANIAC) ist dabei nicht dementiert worden. Stattdessen sind wir „*Täter*" aufgefordert worden, uns zu „*entschuldigen*". Aber glücklicherweise sind wir momentan immer noch frei genug, das nicht tun zu müssen.

IN CANNES:

Ein Festival zwischen Kunst und Qualität, in einer sterbenden Kinostadt

Ein Postscriptum vorweg: Nach Venedig fährt man, um in der Bar des *Excelsior* Bellini zu trinken; warum man nach Berlin fährt, weiß ich nicht mehr (vor allem, da jetzt im Gespräch ist, die Kritiker ins Ghetto der Kongreßhalle zu stecken); nach Cannes aber fährt man immer noch nicht nur des Lebens, sondern auch der Filme wegen.
Cannes hat das bedeutendste Filmfestival der Welt, existiert als Kinostadt aber kaum noch. Ein Kino schließt nach dem anderen, im nächsten Jahr fällt nach dem alten Palais mit den *Ambassades* ein ganzes Multiplex-Kino weg. Schon ist die Rede davon, daß der Filmmarkt noch kleiner wird, dabei ist dort ohnehin immer weniger zu sehen, weil die meisten Filme schon vorab verkauft und interessante Produktionen kaum noch gezeigt werden (selbst die vergnüglichen TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES wurden nicht gezeigt). Das wäre schade, weil man dann nicht mehr auf Forschungsreisen gehen, nicht mehr Filme wie PUMP UP THE VOLUME entdecken, nicht mehr aus Privatvorführungen wie UNE NUIT D'ETE hinausgeworfen werden und von Geheimtips wie HARDWARE enttäuscht werden könnte; und es wäre betrüblich, weil dann keine Filme wie NIGHTBREED zu sehen wären, als erholsamer Gegensatz zu all der *Kunscht* im Festivalpalais.

Kunst muß nicht gefallen, um Qualität zu besitzen. Das ist ein Faktum, gilt auch für Filme und ist deshalb die beste Ausrede für Filmfestivals. Mit diesem Argument kann jeder Film verteidigt, jede Auswahl rechtfertigt werden, egal, ob schwarz oder weiß, Komödie oder Krimi, Politfilm oder Provinzposse. In diesem Jahr, der wohl schlechtesten Ausgabe seit den späten 70ern (und dem gleichzeitig schönsten Festival überhaupt), konnte man sich jeden Tag nur über die Filme wundern. Im Wettbewerb liefen Werke wie SHI NO TOGE (aus Japan), TILAI (Burkina Faso) oder UMETNI RAJ (Jugoslawien). Noch nie davon gehört? Kein Wunder, denn solche Filme wirken, als seien sie ausschließlich für dieses Festival gemacht worden. Sie laufen hier und, wenn überhaupt, in ihrem Heimatland. Cannes ist die große Chance: für den Film, den Regisseur und die Darsteller, die entdeckt werden könnten. Wenn jemand sagt, in Cannes bekomme man bloß Preise, auf einem Festival wie dem in Köln aber einen Scheck über DM 250.000,–, dann ist das nur die halbe Wahrheit. Denn erstens kann man mit dieser Geldsumme kaum einen neuen Film machen (und wahrscheinlich nur einen kleinen Teil der Produktion decken), und zweitens zählt „der goldene Dom" (oder wie der große Preis des NRW-Filmfestivals heißen mag) nicht annähernd so viel wie eine Auszeichnung in Cannes. Ein Erfolg hier kann den nächsten Film eines Talents sichern oder ins Rollen bringen, er kann Aufmerksamkeit erregen und Neulinge herausstellen (merkwürdigerweise – oder auch nicht – waren die beiden großen Entdeckungen der 80er, Jarmusch und Soderbergh, Amerikaner).
Und Cannes kann komplizierten Filmen eine Startrampe bieten: Deshalb kommen Regisseure wie Fellini, die Tavianis oder Clint Eastwood, deren große Namen – aus unterschiedlichen Gründen, gewiß – verblassen, immer wieder nach Cannes, und deshalb schickt Alan Parker ein Melodram wie COME SEE THE PARADISE hierhin, in der Hoffnung, mit guten Kritiken und vielleicht sogar mit einem Preis im Gepäck nach Hause zu kommen. In diesem Jahr ist das freilich durchweg schiefgelaufen: LA VOCE DELLA LUNA und IL SOLE ANCHE LA NOTTE laufen fast unter Ausschluß der Öffentlichkeit; und auch Eastwood und Parker dürften kaum glücklicher sein: die Strafe sind lausige Zahlen für WHITE HUNTER, BLACK HEART und ein zittriger Weihnachts-Termin für den Parker-Schmalz.

Natürlich bleibt es nicht bei der Verwunderung über die Filme. Hinzu kommt vor allem ihre Rezeption: Kaum ein Film findet hier keinen Verfechter. Auch da gibt es selbstverständlich Ausnahmen, etwa Euro-Filme wie Axel Cortis Epochen-Schinken LA PUTAIN DU ROI (oder war es THE KING'S WHORE?), bei dem die Kritiker so rot sahen, daß sie nicht einmal Timothy Daltons nuancierte Darstellung bemerkten. Und umgekehrt gibt es Lieblinge, die nicht nur jede Vernunft, sondern jeden Verstand über den Haufen werfen: zum Beispiel *»Das Verhör«*, ein polnisches Machwerk aus dem Jahr 1981, das seinerzeit wegen „antisozialistischer Tendenzen" verboten worden war und schon deshalb einen Bonus zu haben schien (Hans-Dieter Seidel gab diesem Film mit 8 von 10 möglichen Punkten seine höchste Wertung innerhalb der 14 Tage). Dabei unterschied sich *»Das Verhör«*, in dem eine apolitische Sängerin in die Zwickmühle unlauterer Verhörmethoden der Geheimpolizei gerät, in seiner Überrumpelungs- und Einschüchterungstechnik nur wenig von der Art Kino, die Kritiker wie Seidel sonst so gerne verfluchen. Im Gegensatz zu den meisten US-Filmen will *»Das Verhör«* obendrein eine Botschaft verkaufen, und die hämmert er auf den Zuschauer ein, in jedem Bild jeder Szene. Ich möchte sogar so weit gehen und behaupten, daß der Film dieselben faschistischen Methoden gegen den Zuschauer anwendet wie die Beamten der Geheimpolizei gegen die Sängerin, die als Ausgeburt des Gefängnis-Horrors sogar ein Kind von einem Wärter bekommt.

Krystyna Janda erhielt für ihr aufdringliches Leiden in diesem Film einen Darstellerpreis. Der kolumbianische Film RODRIGO D. – NO FUTUR bekam nichts und stieß auf das geballte Unverständnis der Kritiker. Letzteres ist im Grunde auch richtig so, denn dieser Film über die Jugendszene der Drogenhauptstadt Medellin, über ihren öden und gewalttätigen Alltag, war einer der trostlosesten, den es auf dem Festival zu sehen gab – andererseits war es einer der wahrhaftigsten (und das, obwohl der Regisseur Victor Manoel Gaviria das Drogenthema kaum berührte). Der Film beschönigt nichts, aber er zeigt auch nicht plump mit dem Zeigefinger an. Er zeigt das Elend und die Verwahrlosung. Er zeigt den Tod (zwei der Laiendarsteller wurden nach

Fortsetzung auf Seite 7

Splitter aus Cannes: Versprechen, Verbrechen, Versprechungen und viele Drohungen. Auf dem Markt der Illusionen glauben viele, nur mit großen Worten und noch größeren Lettern auf sich aufmerksam machen zu können. Aber wie so oft waren die kleinen Dinge viel aufregender: die »Twin Peaks«-Vorführungen im American Pavilion und zwei filmreife Sportereignisse abseits des Palais.

Fortsetzung von Seite 5

den Dreharbeiten einen gewaltsamen Tod). Das reicht. Das muß reichen. In den besten Momenten sieht dieses beunruhigende Werk wie ein Dokumentarfilm aus. Das ist, in diesem Falle, alles andere als ein Vorwurf.
Filme wie RODRIGO D. hofft man nie zu sehen. Sie bestätigen nicht auf einfache Weise das, was man ohnehin schon wußte oder erwartete. Das ist an sich schon eine Qualität geworden. Denn auf Festivals ist man oft schon dankbar dafür, wenn Filme dieses Gefühl, das man etwa bei den neuen Filmen von Fellini oder Parker hat, nicht bestätigen. Das wäre schön: wenn ein Mann wie Giuseppe Tornatore, der zur Zeit der vielleicht überschätzteste Regisseur ist, in seinen Filmen Italien nicht so zeigen würde wie Ausländer sich Italien vorstellen (und Marcello Mastroianni nicht diese entstellende Brille hätte tragen müssen); wenn Jean-Luc Godard nur noch Hörspiele machen und über Filme nurmehr reden dürfte: denn Godard ist einer, der in seinen Filmen zunehmend perfekte, aber immer beliebigere Rätsel für Fans macht, in der Öffentlichkeit aber ein intellektueller Exhibitionist und außerordentlicher Entertainer ist (deshalb drucken wir auch mit großer Freude seine Cannoiser Pressekonferenz im Wortlaut ab); und es wäre schön, wenn es mehr Filme von der Explosivität von WILD AT HEART geben würde.

Wenn ein Film nicht nur die Geister spaltet, sondern sogar stille Gemüter in Aufregung versetzt, dann ist das mehr als die meisten Film heute vollbringen. Die heftigen ersten Reaktionen von Peter Buchka in der *Süddeutschen Zeitung* und besonders von Hans-Dieter Seidel in der *FAZ* nach der ersten Aufführung von David Lynchs Film waren so wichtig, nicht weil sie im Ton so danebenlagen, sondern weil sie so ehrlich waren. Seidels Geständnis, er habe WILD AT HEART nicht zu Ende gesehen, ist ziemlich einmalig (vor zwei Jahren bei BIRD war er noch nicht ehrlich). Und im Gegensatz zu Wolfram Schütte, dem man ohnehin nichts mehr glauben will, klangen sowohl Seidel als auch Buchka ehrlich verstört.
Aber das ist nicht die einzige Qualität, die Lynchs Film besitzt. Wenn man aus dem Kino kommt, muß man sich mit dem Film beschäftigen. Er drängt sich einem nicht nur auf, sondern er bleibt haften. Viele Filme, die man im ersten Moment mag, vergißt man oft schnell – WILD AT HEART geht einem nicht mehr aus dem Kopf. Wie das kleine Zündholz im Film, so lodern Lynchs Bilder auch viele Monate später immer wieder für Momente in der Erinnerung auf. Lynchs Film mag alles sein, was man ihm nachgesagt hat (er ist zum Beispiel auch ein wenig kindisch, wie Lynch überhaupt in seiner Weigerung, sich weiterzuentwickeln), aber er ist doch stets noch mehr: Es ist ein Film, der einem wortwörtlich die Sprache verschlägt, ein Film, der den Zuschauer auffordert, jedes Wort neu zu überdenken, mit dem man ihm näherkommen will. Die meisten Adjektive treffen auf ihn nicht *allein* zu. Das läßt sich nur noch von wenigen Filmen sagen. In jedem Fall konnte ich mir nach WILD AT HEART einen ganzen Tag lang nichts mehr ansehen. Dafür, oder sagen wir: auch dafür, fahre ich auf Filmfestivals. *Milan Pavlović*

RARITÄTEN:

„The Leather Boys" von Sidney J. Furie

Dick schlang seine Arme um Reggies Hüfte und hielt sich ganz fest an ihm, als sie davonbeschleunigten wie eine Rakete. Der Wind schnitt in ihre Gesichter und verschluckte ihre Worte und jagte ihnen Tränen in die Augen.
(Gillian Freeman: *„The Leather Boys"*)

Die kalifornischen Hell's Angels und die amerikanischen Cops, Marlon Brandos Johnny und die Rock'n'Roller, vor allem Elvis, Gene Vincent und Eddie Cochran, sie waren natürlich die Vorbilder der englischen Rocker. Die englischen Jungs haben etwas vom US-Stil übernommen und verknüpft mit ihren Städten, ihrem Wetter, ihrer Arbeitswelt, ihren Motorrädern. Und die britischen *Leather boys* der späten 50er und frühen 60er, meist Jungs aus der Arbeiterschicht, sind mehr noch als die französischen *blousons noirs*, die deutschen Halbstarken die schönsten Rocker in der Bikergeschichte. Sie sind *cool* und glatt, verletzlich und sinnlich. Blasse Gesichter, ölverschmiert. Ritualisierte Männlichkeit: schön und gefährlich.
Seit mein Sohn dieses Ding vor einem Jahr gekauft hat, hat sich seine Persönlichkeit verändert, jammerten die Mütter. Die Motorräder der Rocker waren Triumphs und Nortons, B.S.A.s und Velocettes und vielleicht Vincents. Gold Star, Tiger, Dominator, Constellation, Black Shadow, Venom waren die poetischen Beinamen der Maschinen. Die Engländer haben zu der Zeit zweifellos die besten Motorräder der Welt gebaut. Die Rocker haben die Maschinen dann aber in Hinterhöfen, manchmal auch im Schlafzimmer liebevoll umgestaltet, *customized*. Stummellenker wurden montiert, verchromte Lampen, schlanke Sportauspuffanlagen, feurig rot auslackiert. Sie wollten ein Geschoß haben, eine halbe Rennmaschine, die gestrippt war auf das Wesentliche. Um Geschwindigkeit, donnerndes Motorendröhnen, schiere Power ging es ihnen. Der Kult um den *Cafe Racer* war geboren, das *enfant terrible* unter den Motorrädern. Die Maschinen waren aufregend, funktionell schön, verdammt schnell. Die Jungs wollten sich unterscheiden von den braven Tourenfahrern, von ihren Vätern, die vielleicht noch mit dem Motorrad zur Arbeit fuhren. Das Traummotorrad der Rocker war die Triton, eine Maschine mit einem Triumph-Motor in einem Norton-Rahmen. Das war das Meisterstück in der Improvisierkunst der *black street heroes*.

Nach dem Motorrad kam die Kleidung. Schwere Lederjacken, die ein Leben lang halten, Lederjeans, Stiefel, alles in Schwarz. Nicht jeder konnte sich eine echte Lederjacke leisten, viele Rocker trugen Jacken aus PVC. Auch die Lederjacken hatten Namen: Whirlwind, Thunderbolt, Comet, Lightning. Über die Thunderbolt hieß es in der Werbung: *A thundering good jacket in every way*. Auf die Ärmel der Jacken waren oft die Firmenembleme der Motorradmarken genäht, auf den Rücken manchmal ein Löwenkopf, ein Panther (Dudley Suttons Pete hat in den LEATHER BOYS einen Löwen auf dem Rücken). Das Leder wurde tätowiert. Zeichen auf der zweiten Haut. Innen hatten die klassischen Lederjacken ein rotes oder goldenes Futter, meist aus Satin. Außen hart und aggressiv, innen weich und verletzlich wie ihre Träger.
Die Jacken sind Zeichen der Rebellion und der Individualität, und zugleich einem Zugehörigkeitsgefühl. Gillian Freeman in ihrem Roman: *Es war wie eine Eintrittserlaubnis, das Motorrad und die Ausrüstung. Es gab Reggie allein das Gefühl, dazuzugehören, Teil der Gesellschaft zu sein. Die Ausrüstung war aus Leder. Lederhosen, Lederjacken, Lederhandschuhe. Das ganze war verdammt teuer. Es war meistens individuell gemacht nach Ideen und Entwürfen des Trägers. Es war schick und doch war es für die Jungs, die es trugen, mehr als Mode. Sie waren stolz. Ihr ganzes Geld steckten sie in das Motorrad und die Kleidung. Den Mädchen gefiel ihre Lederkleidung, und sie trugen sie gern, mochten dieses Gefühl der Abgesondertheit und der Macht.*

Zum *Outfit* des britischen Rockers gehörten noch manchmal ein Jet-Helm mit Brille und immer ein weißes Halstuch, das in einem Ritual fein säuberlich um Mund und Hals geschlungen wurde. Dieser Schal war das Tuch des Outlaws (es wurde weiterentwickelt zur Sturmmaske), und er schützte natürlich das Gesicht vor Kälte, Regen und Nebel. Die Ausrüstung bei den britischen Rockern mußte wirklich gut sein. Denn sie haben gegenüber den kalifornischen Bikern mit Wetter zu kämpfen, wo man keinen Hund hinausjagt. Aber alles ist eine Frage der Herausforderung, die Geschwindigkeit und das Durchhaltevermögen. Ein Rocker aus THE LEATHER BOYS könnte es gesagt haben: *Deine Hände werden so kalt, daß du kaum mehr den Gang reinbringst. Du bist so durchgefroren, daß dir alles hochkommt – und du fährst schneller, damit du die Kälte vergißt.*
(nach Johnny Stuart: *„Rockers!"*)
Die Treffpunkte der Rocker Anfang der 60er waren die Jugendclubs und die Cafes. Die Jugendclubs – der bekannteste war der von *Swinging Vicar* Bill Shergold gegründete 59er Club – waren eine Art Boys Home, um die Kids von der Straße zu holen. Die Cafes, das legendäre Ace Cafe an der nördlichen Londoner Ringstraße oder das Busy Bee waren weiträumige Lokale, wo am Tag Lkw-Fahrer aßen und abends dann die Jungs einzogen mit ihrem wüsten Glamour. Die Rocker hingen im Cafe herum und draußen, wo die Motorräder standen. Sie tranken Coke, bewunderten die Maschinen. Sie ließen die Motoren aufheulen, machten *burn outs*, Beschleunigungsrennen. Ein Ritual im Ace Cafe

ist so abgelaufen: Man warf eine Münze in die Musicbox, wartete noch bis die Platte auf den Teller geschoben wurde. Dann lief man zu seiner Maschine hinaus, drehte eine höllisch schnelle Runde um den Block und war zurück, bevor die Platte zu Ende war. Wahnsinnsfahrten, um sich zu testen, sein Können, den anderen Fahrer vielleicht, die Maschine, das Leben überhaupt. *Auf dem Rückweg zum Ace war eine Ampel, aber man konnte die Seitenstraßen über eine weite Strecke hin gut überblicken, und wenn da nichts war, dann ist man einfach durchgerast.* (nach Johnny Stuart)
In der rituellen Welt von Mann und Maschine haben Mädchen nur wenig Platz. Die *girls*, meistens Mädchen aus der Mittelschicht, bewunderten den narzistischen *bikeboy* und fuhren hintendrauf mit. Die Mädchen mußten betont feminin wirken. Im Gegensatz zu den androgyn erscheinenden Hippies blieben die Geschlechter bei den Rockern deutlich polarisiert.
Es gab und gibt aber auch die *tomboys*, die *girl stars*, wie sie Johnny Stuart nennt, die ihre Unabhängigkeit zeigen, indem sie sich die schwarze Kluft der Jungs anziehen: *Ich meine die Mädels wie Suzie Quatro, Julie Burchill und Chrissie Hynde, wildäugige Tigerinnen, sexy wie die Hölle, die vor Verachtung sprühen und leicht den Boden wischen können mit Jungs, wann immer wie wollen.* Das Rocker-Credo blieb immer: *Bikes'n'lever'n'rock'n'roll forever. A girl for the night, a bike for life.* Da steckt Sehnsucht und Rebellion drin. Denn mit den Mädchen drohte Heirat und die Domestizierung. Das Bikerdasein, es ist meist nur eine Übergangsphase zum Erwachsensein. Das Ende vieler Rocker: der Tod im Straßengraben oder zuhause Kinderwagen schieben. Der Mythos vom *lonely rider* drückt andererseits die Sehnsucht nach jemanden aus, den es nicht geben wird, den es nicht geben kann. Marlon Brandos Johnny schenkt am Ende dem Mädchen seine Trophäe und zieht dann davon, gefangen in seinem Leder, seiner Haut.

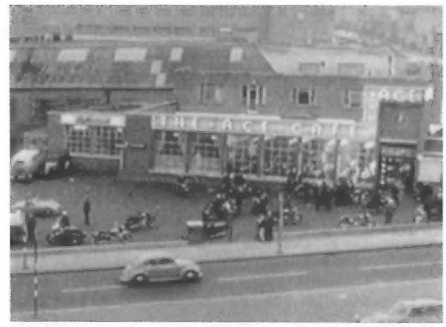
Das Biker-Image, die coole Maskulinität spricht Männer und Frauen gleich an. Der *bikeboy* ist seit jeher Kultfigur der Schwulen. Kenneth Anger hat dem *boys and bolts*-Syndrom mit SCORPIO RISING ein wahnsinnig tolles Denkmal gesetzt. Ein Film über Sex und Tod, Maschinen und Muskeln. *The power machine seen as tribal totem, from toy to terror. Thanatos in chrome and black leather and bursting jeans.*
In den Motorradzeitungen inserieren Schwule, *leather johnnies: Suche Biker, nicht nur zum Motorradfahren.* Und unter den Jungs herrscht ein *buddy*-Gefühl, ein körperliches sich-aneinander-Reiben beim Zelten, beim Raufen.
Zu der schönen britischen Subkultur der Rocker gibt es aus den frühen 60ern zwei sozusagen zeitgenössische Romane. „*Motorbike*" von Bernard Kops, einem *angry young man* – Autor und Stükkeschreiber, reißt Arena-Magazin so an: *Ein Junge kriegt ein Motorrad, verläßt sein Zuhause, baut einen Unfall, kommt mit einem Mädchen zusammen.* Gillian Freemans Roman „*The Leather Boys*" ist eine realistische Schilderung des Rockermilieus und eine romantische Liebesgeschichte zwischen zwei proletarischen Jungs. Eine wunderschöne Schwulen-Liebesgeschichte, geschrieben von einer Frau unter dem witzigen Pseudonym Eliot George. *Romeo and Romeo in the South London suburbs*, hat Anthony Blond Freemans Roman genannt, eine Geschichte, die auch noch als Vorläufer gelten kann zu Hanif Kureishis und Stephen Frears MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE.
„*The Leather Boys*" war Gillian Freemans zweiter Roman. Davor hat sie „*Liberty Man*" geschrieben, die Geschichte eines *East Side*-Seemannes, der sich in die Schullehrerin seiner Schwester verliebt. Später hat die Freeman u.a. mit Robert Altman zusammengearbeitet. Sie hat das Drehbuch geschrieben zu Altmans THAT COLD DAY IN THE PARK.

Die Helden von Freemans „*The Leather Boys*" sind die Jungen Dick und Reggie. Der arbeitslose Dick lebt seit kurzem bei seiner Großmutter, die seine Eltern gern im Altenheim sehen würden. Bei seiner Großmutter zu wohnen, das Überspringen der Eltern, ist für Dick Zwischenstation und Freiraum. Reggie, der 18jährige Mechaniker, hat viel zu früh geheiratet. Seine Frau Dot vögelt mit anderen herum und will ihm ein Kind anhängen. Daß sie ihn betrügt, ist Reggie ganz recht, so braucht er nicht mehr mit ihr ins Bett zu steigen. Dick und Reggie lernen sich in einem Cafe kennen. Sie verstehen sich gut miteinander. Dick fährt bei Reggie auf dem Motorrad mit. Mit der Rockergang des Cafes überfallen sie Jugendclubs, machen sie kleine Einbrüche. Für Dick sind diese Aktionen prickelnde, fast erotische Abenteuer, für Reggie eher riskante, unangenehme Unternehmungen.
An einem heißen Sonntag fahren Reggie und Dick zur Küste. Dort reißen sie ein paar Mädels auf, die ihnen aber bald langweilig werden mit ihrem dummen Geschwätz. Am Abend sind sie müde von der Tour. Reggie geht mit zu Dick, zu Dot will er nicht mehr. Sie schlafen in einem Bett, sie umarmen sich und küssen sich. Einen letzten Coup wollen die beiden ohne die Gang landen, um Geld aufzutreiben, Dick für seine Großmutter, Reggie für seine Frau. Dann wollen sie abhauen aus dem engen Milieu, als *sailors* auf einem Handelsschiff (eine andere *l'amour bleu*-Phantasie) nach Australien fahren. Der Einbruch in ein Kino geht aber schief, und die Bande, die durch Dot von der Soloaktion der beiden erfahren hat, erwartet sie. Die Gang stiefelt Reggie zu Tode. Dick tritt als Zeuge auf bei der Gerichtsverhandlung gegen die Jungs von der Bande. Was ihm bleibt ist Reggies Motorrad: *Er fuhr an eine Ampel. Ein anderes Motorrad fuhr neben ihn heran. Es war neu und stark. Der Junge auf dem Motorrad trug eine makellose Lederjacke, einen schweren Ledergürtel, Lederjeans und hohe Stiefel. Sein Sturzhelm war silbern und hatte auf der Seite einen schwarzen Totenschädel aufgemalt. Er drehte seinen Motor hoch, während er auf das Ampelsignal wartete. Dick und der Biker schauten sich nicht an. Sie achteten nur auf die Ampel, sie hatten die unausgesprochene Herausforderung angenommen. Das Signal sprang auf Gelb, und beide Maschinen donnerten davon in höllischem Einklang. Die Auspuffe vibrierten, und in der Luft hing der Geruch von verbranntem Benzin.* (Gillian Freeman: „*The Leather Boys*")

Über Dick schreibt Anthony Blond die Geschichte weiterspinnend: *Dick wäre heute fast 50, er könnte der Geschäftsführer einer Videothekenkette sein oder auch eine wichtige Stellung einnehmen in der Schwulenbewegung. Er könnte sich in Pinner niedergelassen haben mit einem netten jungen Friseur. Ich hoffe, er ist nicht zu hochnäsig geworden und denkt noch manchmal an seine aufregende, amouröse, ein wenig kriminelle Jugendzeit als Lederjunge, die so lange nicht zurückliegt.*
Furios und doch unspektakulär beginnt Sidney J. Furies Verfilmung von „*The Leather Boys*", zu der Gillian Freeman auch das Drehbuch geschrieben hat. Es ist Abend, ein wenig neblig. Neon läßt am Ace Cafe Maschinen blitzen, Leder glänzen. Ein Abend wie jeder andere. Auf der Ringstraße donnern Motorräder heran. Auch Reggie (Colin Campbell) fährt auf seiner Triumph zum Cafe, hintendrauf sein Mädchen Dot (Rita Tushingham nach A TASTE OF HONEY). Sie steigen ab, und er begrüßt die Jungs, ruft ihnen förmlich zu, um was im Film geht: *Hi, boys!*

Die Cafeszenen, alle im Ace Cafe gedreht, und die Motorrad-Fahrszenen, alle ohne Rückpro gemacht, sind von packendem, rauhem Realismus. Man spürt richtiggehend kalte, neblige Luft auf dem Gesicht, man riecht das Öl. Das Leder ist nicht nur Fetisch, es ist pure Authentizität. Und das ist eigentlich das wichtigste, daß die Atmosphäre stimmt. (Weitere Filme über britische Rocker: der sehr didaktische SOME PEOPLE von Clive Donner, der wilde THE DAMNED von Joseph Losey, mit einem tollen Oliver Reed, der Horror-Biker-Film PSYCHOMANIA, mit schönen Fahrtaufnahmen, von Don Sharp.)
Der Kanadier Sidney J. Furie hat in England, noch keine 30 Jahre alt, schon vor THE LEATHERBOYS zwei Filme gemacht. Er hat den Cliff Richard-Film THE YOUNG ONES gedreht, einen Vorläufer zu den Richard Lester-Filmen, und THE BOYS, einen Soziofilm über jugendliche *working class*-Rowdies und ihre Gewalttaten, die aus verschiedenen Blickwinkeln geschildert werden. Damit hat er fast schon Teile von „*The Leather Boys*" verfilmt. Die direkte *juvenile delinquents*-Thematik, die ganze *gang*-Geschichte ist nämlich im Film herausgenommen. Sie ist nur angedeutet im *outfit* der Biker und ein wenig übertragen auf das Homosexuellen-Thema. Reggie, der nette Hetero-Lederboy, lernt den erfahreneren homosexuellen Pete kennen, einen sexuellen *outlaw*. Aber Pete ist okay, daran läßt der Film bis zum Ende keinen Zweifel. Die tollen Sex-*outsider* zu dieser Zeit im englischen Film: Peter O'Tooles Lawrence von Arabien, auch ein Motorradfahrer, und Dirk Bogardes Ledercowboy in THE SINGER NOT THE SONG von Roy Baker.

Gegenüber dem Buch ist viel geändert im Film. Ganz so offen wie im Roman konnte man im Film keine Schwulengeschichte erzählen. Man mußte verbergen oder problematisieren (s. VICTIM von Basil Dearden). Die Reggie-Figur im Film ist zusammengesetzt aus Dick und Reggie und dann neu gestaltet. Die Figur der Dot bekommt mehr Raum, ist differenzierter dargestellt als im Roman. Der drängend Liebende ist im Roman der jüngere, die Hauptfigur (Dick), im Film der ein wenig ältere, die zweite Figur (Pete).
Der erste Teil des Films zeigt die Hochzeit von Dot und Reggie und die erste Zeit ihrer Ehe. Reggie holt die 16jährige Dot von der Schule ab. Dot hat das Haar hochtoupiert und trägt eine billige Lederjacke. Sie präsentiert Reggie, den zukünften Ehemann, ihren Schulkameradinnen. Da ist Reggie auf seiner Maschine für einen Moment der *leader of the pack. Gee, it must be great riding with him.* Aber dann muß er den Mädels die Trauringe zeigen. Die beiden fahren heim zu Reggie. In seinem Zimmer schlafen sie miteinander. Er raucht eine Zigarette danach, sie ißt Schokolade. Sie müssen sich schnell anziehen, weil Reggies Eltern zurückgekommen sind in die enge Wohnung. Der abgehärmte Vater, gespielt von Lockwood West, den man meint in jedem zweiten englischen Film aus dieser Zeit als Vater gesehen zu haben, sagt noch: *Die beiden kennen nicht einmal den Sinn des Wortes Ehe.* Die Mutter von Dot ist alleinstehend. Eine typische *kitchen sink*-Figur. In ihrer Wohnung steht viel Nippes, die Küche ist nicht aufgeräumt. Sie zieht sich ihren falschen Pelz an und geht zum Bingospiel. Für Reggie und Dot hat sie ein paar Prospekte hingelegt von einer Feriensiedlung.
Nach der Trauung fahren das Brautpaar und die Verwandten mit dem Bus zur Hochzeitsfeier. Die Freunde fahren mit den Motorrädern hinterher. Ein ganz kleiner Junge, ein zukünftiger Rocker, versucht mit dem Radl hinter ihnen herzuradeln. Eine schöne Einstellung, wie aus den LAMBETH BOYS von Karel Reisz. Die Hochzeitsfeier ist dann trist-ordinär. *Oh, he's a jolly good fellow.* Albert Finney würde hier sicherlich einem der widerlichen Verwandten über den Anzug kotzen. Im Feriencamp ist es nicht weniger trostlos. Die gleiche bedrückende Enge und ein paar Zeichen der Überflußgesellschaft. Es regnet die meiste Zeit. Nur auf den Vorhängen segeln Boote über sonnige See. Dot läßt sich die Haare bleichen. Dazu sagt sie Reggie: *Die Ehe bedeutet für mich, daß mir meine Mutter nichts mehr zu sagen hat.* Dann stöckelt sie davon. Dot lacht gern, redet gern und laut. Reggie bleibt dann allein. Im Bett klappt es noch ganz gut zwischen den beiden.
Wieder zu Hause in London beginnt Dot sich vollends wie eine gelangweilte amerikanische Vorstadt-Tussie aufzuführen. Sie geht andauernd zum Friseur, liest Frauenzeitschriften und Comics und ißt permanent Schokolade. Reggie fühlt sich unwohl. Das Ace Cafe wird zu seinem zweiten Zuhause. Sie sei keine richtige Ehefrau, sagt Reggie. Und Dot meint vorwurfsvoller, er sei kein richtiger Ehemann. Sexuell läuft nämlich nichts mehr zwischen beiden.
Im Ace Cafe lernt Reggie den blonden Pete kennen (Dudley Sutton, der schon in Furies THE BOYS war, der dann in Jarmans CARAVAGGIO gespielt hat), der ganz in Leder gehüllt ist und eine tolle Norton fährt. Die beiden fahren ein Rennen. Eine halsbrecherische Slalomfahrt durch den Verkehr im abendlichen Nebel. *Devil may care.* Nach der Fahrt sind sie Freunde. Pete überredet Reggie noch, hinauszufahren zu den Gleisen, wo er tagsüber arbeitet. Einfach so. Den Zügen nachschauen, philosophieren, Bier trinken. Männer-Romantik, *Camerado.* Pete erzählt, daß seine Eltern im Krieg umgekommen sind. Das bedeutet im Zusammenhang des Films auch, daß er ein Entwurzelter ist.



Reggie zieht zu seiner alten Großmutter (Gladys Henson), gegen die Dot keift, mit der sich Pete gut versteht. Denn Pete übernachtet dort oft. Ganz unschuldig schlafen die beiden Jungs in einem Bett. Pete meint, sie sollten zur Handelsmarine gehen und nach New York fahren. In New York hätten die Bars bis 4 Uhr früh auf.
Reggie und Pete nehmen an einer Motorradrallye London–Edinburgh–London teil. Bei dieser wüsten Tour werden die Gefühle kräftig durchgeschüttelt. Motoren brüllen, Herzen schlagen. Denn Dot, die Reggie zurückgewinnen will, fährt bei einem anderen Jungen mit. An Imbißstuben und Tankstellen, bei den kurzen Stops werfen sich Reggie und Dot Blicke zu, und Pete beobachtet die beiden. *Let him go, you know that I love him so.* Auf der Heimfahrt nimmt Reggie dann Dot mit. Rita Tushingham variiert die Dot von der nervigen Schlampe zum traurigen Mädchen. In der Kälte, vor einem Motel umarmen sie sich. Am Abend in London geht Reggie wieder mit Pete. In der nächsten Nacht erst fährt er zu Dot. Aber die hat dann schon wieder ihren anderen Typen im Bett liegen. Enttäuscht geht Reggie weg. Dot ist pragmatisch, sie muß schauen, wo sie bleibt, und sie ist nicht glücklich. Reggie geht wieder zu Pete für Tee und Sympathie, leider nur. Sie machen sich auf nach Southhampton zu den Docks. Da trifft Reggie in einem Cafe einen glatzköpfigen, elegant-schmierigen Schwulen, der ihm erzählt, daß Pete ein ganz Wilder ist. Reggie verläßt das Cafe verstört, geht an Pete vorbei, der ihm traurig nachschaut, in irgendein Erwachsenenleben hinein. Sie sind kein richtiges Liebespaar geworden, die *leather boys* Reggie und Pete.
Parker Tyler, der THE LEATHER BOYS als offenen Film mehr schätzt als den *sophisticated* THE CARETAKER von Clive Donner nach Harold Pinter, schreibt über den Schluß: ... THE LEATHER BOYS, *ein Film, der offener und bewußter als* THE CARETAKER *den leather boy als männlich homosexuellen Kult behandelt, der zwar codiert ist, der aber die Kameraderie weitertreibt und als Lockmittel benutzt. Das ist die Masche, die am Ende des Films angewendet wird. Sie funktioniert nicht. Der zu konvertierende, ein dickköpfiger Hetero ist geschockt, als die Worte und die Manierismen in einer Lederboy-Bar das eigentliche Ziel, die wahre Persönlichkeit seines glühenden Kumpels offenbaren. Das geschieht alles ganz unspektakulär in Schlußbildern, die wir kennen von schlecht ausgehenden Liebesfilmen aus der Hetero-Welt.*
Gillian Freemans Roman ist wieder erhältlich (GMP Publishers London, als Gay Modern Classic). Den Film gibt es in England als günstige Kaufcassette (M.I.A. British Film Classics).

Hans Schifferle

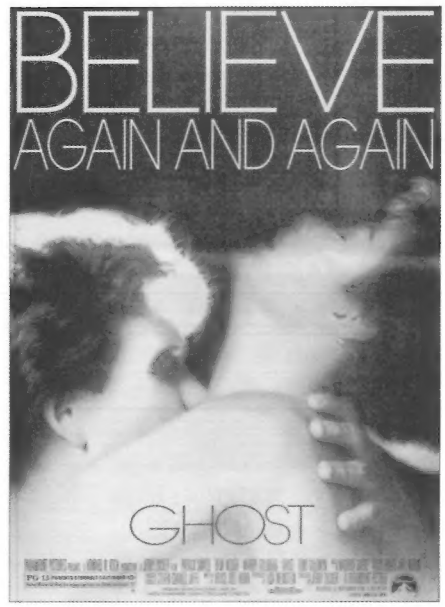
IN ZAHLEN:

„Der Sommer des Wahnsinn" wurde zur großen Enttäuschung

Man hätte schwören können, daß der Mann lächeln würde. Es war ein schöner Sommerabend in Los Angeles, und der Mann hatte gerade einen Anruf erhalten, in dem ihm von den Millionen Dollar berichtet wurde, die mit seiner Hilfe umgesetzt worden waren. Es waren von 25 Millionen Dollar die Rede und vom neuntbesten Wochenend-Geschäft aller Zeiten. Doch Mario-Kassar lächelte nicht. Der Filmproduzent hatte für die ersten drei Tage von TOTAL RECALL nicht einmal insgeheim mit 40 Millionen Dollar gerechnet. Kassar war schwer enttäuscht. Was wird er wohl gedacht haben, als sein Film am nächsten Wochenende im Vergleich 41% verloren hatte? Als klar wurde, daß aus den erhofften 200 Millionen Dollar nichts werden würde und er mit 120 Millionen Dollar zufrieden sein müßte? Er mußte gute Miene zu den schlechten Zahlen machen. Aber damit war Kassar in Hollywood nicht allein.

Hollywood ist schon paradox. Die Einnahmen dieses Sommers beliefen sich auf runde 1,9 Milliarden Dollar. Das ist die zweitbeste Summe aller Zeiten – aber sie ist nicht mehr gut genug. In welchen Zeiten leben wir, daß Erstwochen-Ergebnisse in Höhen von 15, 19, 21 oder 23 Millionen Dollar die Studiobosse enttäuschen mußten? Ganz einfach: es ist 1990, und es waren schätzungsweise doppelt so hohe Ergebnisse erwartet worden. Aber nicht genug damit, daß Filme wie DAYS OF THUNDER oder BACK TO THE FUTURE PART III an ihrem Premierenwochenende weniger Zuschauer als erhofft anzogen, nein, die Filme konnten nicht einmal dieses Level halten.

„*Legs*" gehören auch im Filmbusiness zum Allerfeinsten, und wie im Leben gilt auch hier: wer die längsten hat, gewinnt *(Anm. der Red.: Sorry, der Autor hat gerade* FORD FAIRLANE *gesehen).* Wie man im Vergleich zwischen den Sommerpremieren 88, 89 und 90 sehen kann (siehe STEADYCAM 10 und 14), waren in den vergangenen beiden Jahren mehr Filme ausdauernd als in diesem Sommer. 1988 und 1989 gab es jeweils sieben Filme, die an ihrem sechsten Wochenende weniger als 70% ihres Startergebnisses verloren hatten: WHO FRAMED ROGER RABBIT z.B. spielte am ersten Wochenende $ 11,2 Mio. ein, am sechsten Wochenende immer noch $ 7,6 Mio., im Vergleich also nur 42% weniger; DEAD POETS SOCIETY brachte zum Großstart $ 7,5 Mio. ein, am sechsten Wochenende nur 44% weniger, nämlich $ 4,2. 1990 gab es nur zwei solcher Filme: PRESUMED INNOCENT (-50%) und GHOST, den Hit des Sommers nach altem Vorbild. Dieser Film startete gut (12,1 Mio. Dollar in den ersten drei Tagen) und wurde immer besser. Erst in der dritten vollen Woche spielte GHOST seine größte Summe ($ 21 Mio.) ein, und sein Abstieg verlief nur ganz langsam. (Am zehnten Wochenende spielte GHOST immer noch 5,6 Mio. Dollar ein!) Gerade zum Ende des Sommers war der Film wieder die unumstrittene Nr. 1, ein



Verlust von nur 31% im Vergleich von Wochenende 1 zu 6 zeugt von einer Mundpropaganda, die in diesem Sommer ihresgleichen suchte.

Zugegeben, noch ein dritter Film verlor in den ersten sechs Sommerwochen weniger als 70%, aber es war keine Sommerpremiere, und der Titel muß die anderen heißen Sommerfilme erröten lassen: Es war PRETTY WOMAN, der schon im März seinen Marsch zur Nr. 1 des gesamten Jahres begonnen hatte und die Position mit zusätzlichen Einnahmen von $ 57 Mio. festigte. (Nur wenn GHOST sich bis in die Winterwochen hinein in den Kinos hält, könnte die Jahresposition von PRETTY WOMAN gefährdet werden).

Wenn ein Frühlingshit wie PRETTY WOMAN in den fünfzehn Wochen zwischen *Memorial Day* Ende Mai und dem *Labor Day* Anfang September mehr Geld einspielt als 29 andere Sommerpremieren, dann ist das nicht nur ein gutes Zeichen für PRETTY WOMAN – es ist auch ein Alarmsignal für die heißerwarteten Sommerfilme. Aber es hat seine Gründe, warum dies nicht der scharfe Sommer geworden ist, der es zu werden versprach. Zum ersten: es gab zuviele große Filme, und von diesen ähnelten sehr viele nicht nur einander, sondern auch ihren Vorgängern. Nicht weniger als neun Fortsetzungsfilme liefen an, und nicht wenige von ihnen sahen weniger nach einer Fortsetzung als nach einem Remake aus. Das zweite Problem: von diesen Filmen hatte in Wahrheit kaum einer das Zeug zu einem 200 Mio. Dollar-Hit. Weder ROBOCOP, 48 HRS., YOUNG GUNS oder DIE HARD hatten über 100 Mio. Dollar eingespielt – warum sollte das ausgerechnet ihren Nachfolgern gelingen? (Dabei dürfte DIE HARD 2 das obere Limit für seine Art von Filmen erreicht haben: Es gibt keinen Film in diesem Genre, der mehr Geld eingespielt hätte, ohne daß Steven Spielberg beteiligt gewesen wäre.) Auch die anderen *Sequels* hatten es schwer: Schon BACK TO THE FUTURE II war hinter den Erwartungen zurückgeblieben, GREMLINS 2-Regisseur Joe Dante durch einige Flops suspekt geworden. Und sowohl der CHINATOWN-Nachfolger THE TWO JAKES als auch THE EXORCIST PART III basieren auf Vorgängern, die älter sein dürften als viele Kinogänger. Der Rummel, der um die meisten Filme gemacht wurde, schadete am Ende meist den Filmen selber: Erschreckend, wie die Filme nach einem guten ersten Wochenende erdrutschartige Verluste hinnehmen mußten. Kein Film, der mit Einnahmen von $ 14 Mio. oder mehr anlief, verlor am zweiten Wochenende weniger als 31%! (Zum Vergleich: der Mammuthit BATMAN verlor 1989 nach dem Rekord-Wochenende mit 40 Mio. Dollar nur 26% und spielte mit $ 30 Mio. an seinem zweiten Wochenende immer mehr ein als der „beste" Film dieses Sommers, TOTAL RECALL.)

Ein bißchen rätselhaft bleibt der Mißerfolg von DAYS OF THUNDER, der besser als TOP GUN war, aber nicht einmal die Hälfte seiner Einnahmen verbuchen konnte. Aber andererseits muß man sich vorstellen, daß bis zum Start von GHOST nur Männerfilme Premiere hatten, daß also Filme für Frauen Mangelware und die meisten Männerfilme (TOTAL RECALL, ANOTHER 48 HRS., ROBOCOP 2, DIE HARD 2) nicht gerade Paarfilme waren. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, daß praktisch alle Kinogänger glücklich waren, nach all den hirnerweichenden Brutalo-Filmen eine herzerweichende Romanze zu sehen. Keine Frage, daß GHOST auch sonst ein Hit geworden wäre – aber Mitte Juli war es erst recht der richtige Film zur richtigen Zeit.

Nicht nur vom Fahrtwasser von GHOST, sondern besonders von der Bekanntheit der Vorlage profitierte der zweite Erwachsenenhit PRESUMED INNOCENT, den man auch nicht gerade als Sommerfilm titulieren würde. Aber im Gegensatz zu so vielen einfach mißplazierten Sommerpremieren (was für Schnapsideen, THE TWO JAKES und THE FRESHMAN im Sommer zu starten) hatte Pakulas Film alle wichtigen Zutaten: einen Star, Spannung, eine Bestseller-Vorlage und gute Presse. Dennnoch: in anderen Jahren wären die „*legs*" von PRESUMED INNOCENT nicht der Rede wert gewesen – 1990 waren sie beinahe einzigartig.

Milan Pavlović

Studio-Statistik:

	Anzahl der Filme	Anteile in %
Buena Vista	7 (7)	19,9
Paramount	4 (4)	19,5
Universal	7 (7)	16,0
Fox	5 (4)	11,6
Tri-Star	3 (3)	10,3
Warner Brothers	6 (5)	9,6
Orion	3 (3)	5,5
Columbia	2 (1)	3,1
New Line	4 (1)	1,8

Alle anderen Verleiher unter 1%.

Die Werte beziehen sich auf die Zeit vom 18.5. bis zum 3.9. Die erste Zahl bei *Anzahl der Filme* bezieht sich auf die Gesamtzahl der der verliehenen Filme. Die Zahl in der Klammer beziffert die Anzahl der Großstarts. Quelle: *Variety*.

Sommerpremieren 1990

	Start	Einnahmen am 1. Wochenende/ Kinos	Höchste Kopienzahl/ wievieltes WE	%-Entwicklung an den darauffolgenden Wochenenden[7]					Einnahmen am sechsten WE/ Kinos	%-Vergleich zum ersten WE[8]	Einnahmen bis zum 3. 9./ Wochenenden		Wert[1]	1. WE	Plazierung Sommer[9]	Gesamt[10]	MPAA[2]	Budget *negative*[3]	p & a[4]	Quotient Einnahmen Budget
BIRD ON A WIRE (U)	18.5	15.338.160/1944	(2008/4.)	−17*	−50**	−24	−35	−16	2.6/1471	−84 %	○	70.0/16	+	7.	8.	13.	PG 13	30	20	1.4
CADILLAC MAN (Orion)	18.5	6.712.079/1826	(1878/3.)	− 4*	−55**	−38	−52	−26	0.6/ 863	−91 %		27.3/12	− −	20.	18.	29.	R	22	14	0.76
BACK TO THE FUTURE III (U)	25.5.*	23.703.060/2019	(2070/4.)	−56**	−26	−37	−21	−24	2.9/1546	−88 %	○	84.1/15	−	2.	5.	9.	PG	35	20	1.53
FIRE BIRDS (BV)	25.5.*	6.358.761/2006	(2006/2.)	−59**	−52	−65	−47	−49	0.1/ 287	−98 %	○	14.7/17	−	23.	30.	57.	PG 13	14	6	0.67
TOTAL RECALL (Tri-Star)	1.6.	25.533.700/2060	(2131/4.)	−41	−32	−19	−27	−30	4.2/1787	−83 %	○	116.6/14	−	1.	2.	5.	R	62	30	1.27
ANOTHER 48 HRS. (Par)	8.6.	19.470.596/2301	(2301/3.)	−45	−29	−29	−26	−27	2.9/1428	−85 %	○	79.1/13	−	5.	7.	11.	R	45	20	1.22
DICK TRACY (BV)	15.6.	22.543.911/2332	(2332/3.)	−31	−35	−34	−27	−35	3.1/1672	−86 %	○	103.7/12	−	3.	4.	8.	PG	40	38	1.33
GREMLINS 2 (WB)	15.6.	9.702.804/2075	(2155/2.)	−27	−35	−42	−53	−52	0.6/ 663	−94 %	○	40.5/12	− −	13.	17.	23.	PG 13	39	20	0.83
ROBOCOP 2 (Orion)	22.6.	14.145.411/1768	(1806/3.)	−55	−43	−27	−53	−20	1.0/ 865	−93 %	○	44.7/11	−	8.	12.	17.	R	22	16	1.18
BETSY'S WEDDING (BV)	22.6.	4.662.488/1048	(1058/2.)	−30	−28	−42	−52	−64	0.2/ 291	−95 %	○	19.7/11	−	28.	24.	46.	R	15	12	0.73
DAYS OF THUNDER (Par)	27.6.	15.490.445/2307	(2307/3.)	−31	−24	−32	−41	−19	2.6/1626	−83 %	○	80.6/10	− −	6.	6.	10.	PG 13	55	27	0.98
GHOST DAD (U)	29.6.	4.803.480/1213	(1221/2.)	−34	−24	−41	−58	−19	0.5/ 490	−89 %	○	21.7/10	-	20.	21.	40.	PG	20	13	0.66
DIE HARD 2 (Fox)	3.7.	21.744.661/2507	(2507/1.)	−33	−31	−41	−19	−36	3.1/1691	−86%	●	109.7/ 9	−	4.	3.	6.	R	68	33	1.09
JETSONS: THE MOVIE (U)	6.7.	5.029.640/1562	(1566/2.)	−43	−41	−48	−42	−36	0.3/ 493	−94%	○	18.4/ 9	−	25.	27.	48.	G	6	8	1.31
FORD FAIRLANE (Fox)	11.7.	6.374.391/1245	(1263/2.)	−53	−55	−64	−65	−	–	–		20.4/ 5	−	22.	23.	43.	R	19	14	0.62
GHOST (Par)	13.7.	12.191.540/1101	(1766/8.)	+ 3	−12	− 2	−12	−11	8.3/1766	−31%	●	125.0/ 8	++	9.	1.	2.	PG 13	18	17	3.57
JUNGLE BOOK (BV/WA)	13.7.	7.708.029/1901	(1923/2.)	−21	−33	−31	−31	−31	1.3/1082	−83%	○	40.9/ 8	+	19.	14.	20.	G	–	–	
QUICK CHANGE (WB)	13.7.	4.700.960/1595	(1595/2.)	−30	−65	−55	−75	−55	0.1/ 118	−99%	○	14.7/ 8	−	27.	31.	58.	R	17	12	0.51
ARACHNOPHOBIA (BV)	18.7.	8.045.760/1479	(2005/3.)	+ 1	−27	−40	−49	−51	0.9/ 844	−89%	○	48.3/ 7	−	17.	11.	15.	PG 13	24	18	1.15
NAVY SEALS (Orion)	20.7.	6.543.832/1341	(1355/3.)	−49	−30	−45	−49	−42	0.4/ 451	−94%	○	23.1/ 7	−	21.	20.	36.	R	15	10	0.92
THE FRESHMAN (Tri-Star)	20.7.[5]	4.222.400/1040	(1044/3.)	−18	−40	−42	−38	+ 9*	0.8/ 446	−81%	○	18.8/ 7	−	30.	26.	47.	PG	26	14	0.46
PRESUMED INNOCENT (WB)	27.7.	11.718.981/1349	(1451/3.)	−13	−22	−23	−24	+26*	5.8/1355	−50%	●	67.4/ 6	+	10.	9.	13.	R	24	16	1.69
PROBLEM CHILD (U)	27.7.	10.026.900/1714	(1769/3.)	−32	−29	−32	−51	− 1*	1.6/1110	−84%	●	43.1/ 6	+	12.	14.	18.	PG	12	11	1.49
YOUNG GUNS II (Fox)	1.8.	8.017.438/1770	(1770/3.)	−41	−34	−41	+30*	−37**	1.5/1349	−81%	●	34.3/ 5	−	18.	17.	26.	R	17	15	1.07
MO'BETTER BLUES (U)	3.8.	4.387.360/ 544	(532/2.)	−44	−40	−40	0*	−43**	0.5/ 319	−89%	○	13.8/ 5	−	29.	32.	59.	R	10	8	0.77
DUCK TALES (BV)	3.8.	3.870.366/1549	(1558/2.)	−32	−42	−49	0*	−59**	0.3/ 714	−92%	○	15.8/ 5	−	31.	29.	50.	G	11	5	0.99
FLATLINERS (Col)	10.8.	10.034.685/1319	(1480/3.)	−30	−29	+ 4*	−39**			−80%	●	40.0/ 4	+	11.	16.	19.	R	20	14	1.18
AIR AMERICA (Tri-Star)	10.8.	8.064.480/1902	(1902/2.)	−41	−46	−11*	−37**			−93%	●	25.1/ 4	−	15.	19.	31.	R	24	14	0.66
THE TWO JAKES (Par)	10.8.	3.729.149/1206	(1206/2.)	−52	−65	−36*	−40**			−99%	○	9.3/ 4	− −	32.	34.	73.	R	35	20	0.17
THE EXORCIST III (Fox)	17.8.	9.312.219/1288	(1414/2.)	−61	−25*	−49**				−97%	●	20.8/ 3	−	14.	22.	38.	R	20	12	0.65
MY BLUE HEAVEN (WB)	17.8.	6.207.092/1859	(1868/2.)	−39	−16*	−50**				−90%	●	18.0/ 3	−	24.	28.	44.	R	19	14	0.55
TAKING CARE OF BUSINESS (BV)	17.8.	3.620.054/1074	(1176/3.)	−15	− 8*	−42**				−80%	●	13.1/ 3	−	33.	33.	56.	R	15	11	0.50
WILD AT HEART (Goldwyn jr.)	17.8.	2.913.764/ 532	(618/3.)	−42	+11*	−33**				−85%	●	8.8/ 3	−	35.	35.	67.	R	8	6	0.63
PUMP UP THE VOLUME (New Line)	22.8.	1.601.489/ 779	(812/2.)	+19*	−36**					−80%	●	5.7/ 2	−	39.	38.	81.	R	7	4	0.52
DARKMAN (U)	24.8.	8.054.860/1786	(1833/3.)	− 1*	−49**					−93%	●	19.2/ 2	+	16.	25.	35.	R	14	11	0.77
MEN AT WORK (Triumph)	24.8.	3.184.311/ 962	(1035/2.)	− 3*	−40**					−85%	●	7.7/ 2	−	34.	36.	71.	PG 13	8	5	0.59
THE WITCHES (WB)	24.8.[6]	2.221.402/ 879	(879/2.)	+ 4*	−51**					−85%	●	5.7/ 2	−	36.	37.	83.	PG	9	5	0.41
DELTA FORCE II (MGM/UA)	24.8.	1.854.379/ 908	(909/2.)	−19*	−49**					−95%	●	4.1/ 2	−	38.	39.	92.	R	6	2	0.51
THE LEMON SISTERS (Miramax)	31.8.*	2.122.066/ 598	(598/1.)	−65**						−96%	●	2.1/ 1	−	37.	40.	101.	PG 13	8	5	0.16

Erklärungen:
Alle Umsätze in US-Dollar.

* Hier handelt es sich um viertägige Wochenenden (von Freitag bis Montag). Deshalb sind die Startergebnisse höher und die prozentualen Zugewinne größer als sonst. Dementsprechend größer sind allerdings auch die Verluste am darauffolgenden Wochenende (gekennzeichnet mit **).

1 ++ = weit über, + = über, − = unter, − − = weit unter den Erwartungen

2 Altersfreigabebestimmungen nach den Bestimmungen der Motion Picture Association of America:
G = General (für Zuschauer jeden Alters); PG = Parental Guidance suggested (für Zuschauer jeden Alters in Begleitung von Erwachsenen); PG 13 = unter 13-jährige nur in Begleitung von Erwachsenen; R = Restricted (unter 17-jährige nur in Begleitung von Erwachsenen); X-Filme gab es unter diesen Filmen nicht.

3 Reine Produktionskosten in Mio. Dollar

4 Kosten für *prints & advertising* (Kopien und Werbung). Jedoch exklusive der prozentualen Gewinnbeteiligung für Darsteller, Regisseur und/oder Produzent; Quelle: *Variety*;

5 THE FRESHMAN wurde zunächst in nur 6 Kinos getestet. Am zweiten Wochenende wurde die Kopienzahl auf 1040 erhöht.

6 THE WITCHES hatte im Frühjahr eine regionale Premiere mit wenigen Kopien.

7 Die letzten Werte bei den Filmen ab YOUNG GUNS II beziehen sich auf das erste Wochenende nach den Sommerende.

8 Die kursiv gesetzten Zahlen sind Schätzwerte.

9 Platz 10 der Sommerhitparade belegt PRETTY WOMAN (Start: 23.3.) mit Sommereinnahmen von $ 57 Mio.

10 Vom 1.1. bis einschließlich 16.9.90

●: Noch in vielen Kinos; ○: nur noch in wenigen Kinos

Thanks to Lawrence Cohn.

Abkürzungen: U: Universal; BV: Buena Vista; Par: Paramount; WB: Warner Brothers; Col: Columbia;

TAGEBUCH
des Kritikers

11. Mai bis 20. Juli

Heute, gestern und vingt ans après ■ Von Wilfried Reichart

So müßte man beginnen können:

„Gegen Ende des Jahres ..., an einem kalten Dezembermorgen, ging ein junger Mann, dessen Kleidung von sehr dürftigem Aussehen war, vor der Tür eines Hauses in der Rue des Grands-Augustins in Paris auf und ab. Nachdem er ziemlich lange, mit der Unentschlossenheit eines Liebenden, der nicht wagt, seiner ersten Geliebten gegenüberzutreten, so umgänglich sie auch sei, in dieser Straße hin und her gelaufen war, setzte er schließlich den Fuß über die Schwelle jener Tür und fragte, ob ..."

Wird Jacques R. seinen neuen Film so beginnen? Wie wird er die Geschichte erzählen von dem jungen Künstler aus der Provinz, der den arrivierten Künstler in der Kapitale aufsucht und dabei dem genialen alten Meister begegnet, der mit leidenschaftlichem Eifer den Unterschied zwischen der kalten Perfektion und der fiebrigen Vollkommenheit eines Kunstwerks demonstriert? Wenn er sich an die Vorlage von Honoré de B. hält, dann braucht er drei Schauspieler und ein Zimmer, eine Frau von unvergleichlicher Schönheit in einer Nebenrolle und ein paar Außenaufnahmen. Es wird ein weiteres unbekanntes Meisterwerk geben. Ja, das denke ich in diesem Moment. Es wird ein weiteres unbekanntes Meisterwerk geben; keine Schlangen vor den Kinos. Sind denn die Zuschauer blind? Oder lebt dieser Regisseur in einer anderen Zeit? Norbert J., ein Fan von Jacques R., hat kein Problem. Auf diesen Film, sagt er, bin ich gespannt, wie man mit Hilfe einer Kunst, die das Sichtbare par excellence ist, das Lob des Unsichtbaren singen kann.

Für ihn macht Jacques R. seine Filme und für ein paar andere.

11. Mai

Jeder Absatz eine Pointe. Das kann man steigern, wenn man ein Hochleistungssportler des Worts ist. Jeder Satz eine Pointe. Jedes Wort eine Pointe. Jeder Buchstabe. Jedes Satzzeichen. Bald macht er sich an die schwierigste aller Übungen, die Pointe der Leertaste. Wenn ihm das gelungen ist, dann werden wir lachen können – über das Nichts in Harry's Corner.

Agnès & Jacques

Ein kleines Abendessen bei Agnès V.; Kräuteromelette, raffiniert zubereitete haricots verts, ein Gläschen Sancerre. Agnes V. erzählt die Geschichte von einem Jungen, der in der Garage seiner Eltern groß wird, das Operetten-Theater liebt und Marionetten, deren Köpfe er in Kartoffeln nachmodelliert. Er baut in die Regale eines Wandschrankes das Modell seines Lieblingskinos. Mit 14 Jahren handelt er einem Trödler eine kleine Filmkamera ab, 9,5 mm. Und er sitzt auf den Stufen der berühmten Passage Pommeraye, zu Füßen einer Statue, und beobachtet die Leute, die Mädchen, die vorbeikommen ... Jacques D. sitzt auch am Tisch, freundlich und stumm.

Der Junge braucht Filmmaterial, und er opfert einen Chaplin-Kurzfilm, den er so oft angesehen hatte, daß er ihn auswenig kennt. Er taucht ihn in warmes Wasser, und auf die transparente Oberfläche malt er Bild für Bild einen kleinen Animationsfilm, *Nächtliche Attacke*.

Aber das ist doch die Geschichte von Jacques D., sage ich. Ja, das ist die Geschichte von Jacquot, antwortet Agnès V., das ist die Geschichte von einem Jungen, den ich sehr liebe und den ich kennengelernt habe, als er dreißig Jahre alt war. Und dessen cinéastische Inspiration in jenen ersten 15 Jahren seines Lebens entstand.

Die Stufen der Passage Pommeraye in Nantes sehe ich vor mir und Anouk Aimée in LOLA. Und Catherine Deneuve und Nino Castelnuovo, die in LES PARAPLUIES DE CHERBOURG über die Quais schlendern und singen *Nous achèterons une station-service toute blanche avec un bureau, tu verras ...*

Agnès V., quirlig-aktiv, immer in Bewegung; nach vorne, die Dinge voranbringen, reden, organisieren. Jacques D., ruhig, die Bewegung anhaltend, zurückblicken, lächelnd. Nach seinem letzten, anstrengenden Film mit Yves Montand hat er ein Bild gemalt. Jetzt sitzt er vor seinem PC und schreibt seine Erinnerungen. Agnès V. wird daraus ein Drehbuch kompilieren und einen Film machen. Zum ersten Mal arbeiten sie zusammen.

Provinz

Das hatte mich sehr beeindruckt vor langer Zeit: wie Rastignac oben vom Père-Lachaise auf Paris blickt und diese großartigen Worte spricht: – A nous deux maintenant! Er nimmt den Kampf auf gegen diese etablierte urbane Gesellschaft da unten und sein erster Schritt in diese Richtung führt ihn zum Diner bei Madame de Nucingen. Diese Mischung, glaube ich, hat mir gefallen, die Wut und die Lust, mit der die Provinz in die Metropole kommt, die Kraft, die aus einem Gefühl von Mangel entsteht. Ich stelle mir vor wie sie kamen aus Bromont-Lamothe und Nyon, aus Kenosha, Metz und Bielefeld, Goshen, Rouen und Bad Wörishofen, um es denen zu zeigen, die sich für den Nabel der Welt halten, die sich abgeklärt in ihrer Kultur eingenistet haben. Das schnelle Urteil, die elegante Bewertung, die eloquenten Erklärungen, das zeichnet die kulturellen Zentren aus; die Ernsthaftigkeit, das tiefe Interesse, der Zweifel und das Nein kommen aus der Provinz und erreichen die Öffentlichkeit erst mit Verspätung.

Projekte

Von den tiefsten Tiefen zu den höchsten Höhen. So stelle ich mir die Fortsetzung von LE GRAND BLEU vor: eine Dreiecksgeschichte, die am Berg spielt. Im Mittelpunkt der menschlichen Tragödie steht eine Frau, um deren Zuneigung die beiden besten Bergsteiger der Welt kämpfen. Nach einer Idee von Reinhold Messner. Regie: Werner Herzog. Dürfen wir uns darauf freuen? Dürfen wir uns darauf freuen? Peter Sellars, von der internationalen Presse als Opern-Wunderkind gefeiert, übernimmt mit THE CABINET OF DR. RAMIREZ seine erste Spielfilmregie. Ähnlich wie in Wienes expressionistischen Klassiker von 1919 kommt auch Sellars Film ohne gesprochenen Dialog aus, jedoch wird THE CABINET OF DR. RAMIREZ alles andere als ein Stummfilm. Der Schauplatz liegt im Finanzdistrikt in New York, dessen Architektur ähnlich wie bei DR. CALIGARI eingesetzt wird, um die unwirkliche und zugleich alptraumartige Atmosphäre des Films zu unterstützen. (Produktions-Mitteilungen unter der Rubrik *In letzter Minute*)

21. Mai

Pressevorführung von DR. M. Vor jeder Einstellung habe er sich gefragt, wie Fritz Lang es gemacht hätte, soll Claude Chabrol gesagt haben. Ich habe davon nichts gesehen und fand die Geschichte ein bißchen lächerlich und uninteressant. Also, ich habe mich gelangweilt und bin rausgegangen. Und da sehe ich ihn im Foyer stehen. Mit diesem sympathischen, listigen Mäusegesicht.
Es gibt Regisseure, an denen ich ohne Bedauern vorbeigehen kann. Er gehört nicht dazu. Ich wäre gerne zu ihm gegangen, hätte gerne Bonjour gesagt, über dies und jenes geredet. Aber kann ich ihm jetzt sagen, daß mir sein Film nicht gefallen hat? Oder einfach über etwas anderes reden? Ich habe mich unwürdig verhalten und bin mit einem leichten Kopfnicken an ihm vorbeigegangen.

22. Mai

Sh'täfy – nein, so wie das klingen soll, kann man den Namen nicht schreiben. Aber genannt muß er werden, mindestens einmal in jeder Nummer dieser Zeitschrift. Und im selben Atemzug mit Michelle Pfeiffer und Kim Basinger. Ich traute meinen Augen nicht, als ich Anfang April in Obergurgl (1930 m) sie auf dem Cover der „Bunten" entdeckte. So schnell hatte ich noch keine Zeitschrift gekauft. Und je länger ich dieses eindeutige Foto ansah, desto klarer wurde mir, daß sie bald verlieren wird. Und vorgestern ist es nun passiert.

Wäre sie doch weiter über die Hürde der KKB gesprungen, sportlich und nett, in Jeans und Turnschuhen, alles hätte so weitergehen können, ein Sieg nach dem anderen. Doch jetzt „im hautengen schwarzen Stretchkleid, ihr Busen quillt", wollen das die Fans? Diese Gedanken kamen mir bei einem Match mit (oder sagen wir besser gegen) Milan: 6:2, 4:6 (wie kann man sich konzentrieren, wenn man dieses Foto im Kopf hat), 6:4 *(nach 0:4 und 15:40, Anm. des Redakteurs)*. Danke Sh'täfy!

Der Satz zum Freitag

M: Ich bin kein Mann des Einklangs, sondern des Zusammenhangs.

23. Mai

Über Filme reden und schreiben alle Journalisten, die nach Cannes fahren. Wie schwer es aber für manche ist, einen Platz in einem der großen Säle zu finden, davon haben die Inhaber der roten Presseausweise mit goldenem Punkt überhaupt keine Ahnung. Nicht, daß sie eines verständnisvoll-mitfühlenden Gesichtsausdrucks nicht fähig wären, wenn sie nachts in der Bar Majestic einen Kollegen treffen, der mit seinem minderwertigen Ausweis mal wieder vor einer verschlossenen Tür stand und nun nicht mitreden kann (obwohl der Film, den er nicht sehen konnte, sowieso eine Enttäuschung war), aber daß in Cannes nach dem Prinzip der Klassengesellschaft die einen bevorzugt und die anderen benachteiligt werden, treibt die Privilegierten natürlich nicht auf die Barrikaden. Dafür sind sie zu glücklich mit ihrem Roten. Sie haben sich mit dieser Einteilung des Festivals abgefunden, daß es wichtige Journalisten gibt, die für große Zeitungen schreiben und weniger wichtige, die kleine Blätter beliefern; daß man unterscheiden muß zwischen Tageszeitungen, Filmzeitschriften, Funk und Fernsehen, Verleihern, Mitgliedern von Filmklubs und was es sonst noch alles gibt. Und die einen müssen eben die Filme früher und besser sehen als die anderen. In der großen *Salle Debussy* z.B. dürfen die mit dem blauen Ausweis nur auf dem Balkon Platz nehmen, was ziemlich weit von der Leinwand entfernt ist. Aber wo ein Wille ist, ist auch ein Weg. Und die Antwort auf die Macht der Organisation und die Überheblichkeit der Saalordner ist die List der Benachteiligten. Die Schlauen benutzen durchaus die Treppen, die sie zu ihren weit entfernten Plätzen auf dem Balkon führen, doch oben angekommen kennen sie in der Zwischenzeit Schleichwege, die sie auf der anderen Seite wieder zurück ins Parkett bringen, wo sie ihre Kollegen mit den roten Ausweisen treffen, die schon einen Platz für sie freigehalten haben. Immerhin.

Quizfrage für den enzyklopädischen Cinéasten:

Wer baute Japans erstes Schwimmbecken?

Surrealisten

In der „Bar à huitres", Ecke Boulevard du Montparnasse/Boulevard Raspail, in der es sich bei ein paar Spéciales d'Oléron Moyennes No 2 gut sitzen läßt, warte ich nach dem zweiten Glas Pouilly Fumé auf den bleichen Luis B., der in dieser Gegend gewohnt hat, neben dem Cimetière du Montparnasse im Hotel L'Aiglon, und der vor seinem letzten Seufzer versprochen hat: *Trotz meines Hasses auf die Medien würde ich gerne alle zehn Jahre von den Toten auferstehen, zu einem Kiosk gehen und mir ein paar Zeitungen kaufen. Mehr verlange ich gar nicht. Mit den Zeitungen unterm Arm würde ich, bleich die Mauern entlangschleichend, zum Friedhof zurückkehren und von den Katastrophen der Welt lesen, um dann im sicheren Schutz meines Grabes beruhigt wieder einzuschlafen.* Er wird natürlich nicht kommen, sinniere ich nach dem dritten Glas, denn zum einen sind diese zehn Jahre noch nicht um und zum anderen haben diese Surrealisten immer viel versprochen und es dann nicht gehalten; wie z.B. bei dem Plan, den Luis B. mit René C. ausheckte, in eine Kindervorstellung einzudringen, den Vorführer zu fesseln und den Kindern einen pornographischen Film vorzuführen. Sie beließen es bei der Idee. Oder diese Geschichte mit Luis A., mit dem Luis B. in San José ein Drehbuch schreiben will, aber sie kommen nicht dazu, weil Luis A. ständig einer schönen Frau zulächelt, die im Speisesaal allein an einem Nebentisch sitzt. Wütend verläßt Luis B. den Saal, Luis A. macht sich an die schöne Nachbarin heran, führt sie auf sein Zimmer, zieht sie verliebt aus und entdeckt auf ihren Bauch tätowiert die vier Worte: Cortesia de Luis Buñuel – Mit den besten Empfehlungen von Luis Buñuel. Ein schöner Streich, – leider nur ein geträumter. Nach dem vierten Glas bezahle ich und lasse beim Hinausgehen den gläsernen Aschenbecher mitgehen. Als Erinnerung an die Surrealisten. Er steht jetzt neben meiner Schreibmaschine.

TAGEBUCH
des Kritikers

6. Juni

Schiller – alle kennen Schiller, aber liest ihn noch jemand? Wir haben ihn aus den Augen verloren, habe ich den Eindruck, nach den jugendlichen Späßen mit Dionys, dem Tyrannen und dem Handschuh, den er ihr ins Gesicht wirft. Godard (mal wieder) hat ihn zurückgeholt und zitiert ihn in seinem neuen Film. Aus dem Gedicht „*Scrupules de conscience*" soll das Zitat sein und bevor ich es aus dem Französischen übersetze, suche ich lieber nach dem Original. Ich will es mir leicht machen und rufe einen an, den ich von früher kenne und der jetzt Prof. Dr. Leo K. heißt und Germanist ist. Ich erreiche ihn auch sofort an seinem Schreibtisch. Also das ist schwer, stöhnt er, so ein Satz und auch noch auf französisch, das kann man jetzt nicht so einfach finden; ich kann mal kurz nachgucken, nein, da steht nichts; was denkst Du, wieviele Leute täglich in der Uni anrufen und nach der Quelle eines Zitats fragen? Also, das kannst Du Dir nicht vorstellen. Aber ich kann mal einen Kollegen fragen. Ich ruf' Dich zurück!
Also mache ich mich selber auf den Weg und finde nach einigen Umwegen dann auch den Satz. Das war die erste Überraschung: der Vers könnte genausogut von Goethe sein. Er findet sich in den *Xenien von Schiller und Goethe* unter dem Stichwort *Gewissensskrupel*. Das macht mich happy und auch neugierig. Ich vergesse die French Open und tauche ein in andere, wundervolle Sätze, lustige und ironische und fliege mit den Gedanken der Großen Geister. Eben noch bin ich nachdenklich Godards Gedankenspiel gefolgt *Ich ist ein anderer. Wenn also ich ein anderer ist, wer ist ich? Und wer ist dieser andere, der ich ist?* Und nun dies:
Einer aus dem Haufen
Cogito, ergo sum. Ich denke, und mithin so bin ich,
Ist das eine nur wahr, ist es das andre gewiß.
Ich

Denk ich, so bin ich! Wohl! Doch wer wird immer auch denken?
Oft schon war ich, und hab wirklich an gar nichts gedacht!

Da müssen die Beiden doch eine Menge Spaß gehabt haben, damals in Jena und Weimar, als sie mit der Mittelmäßigkeit ihrer Zeit abrechneten. Anlaß waren zahlreiche verständnislose Angriffe gegen Schillers *Horen*, lerne ich. Und: von Anfang an als *Kriegserklärung gegen die Halbheit, die wir nun in allen Fächern beunruhigen müssen*" gegen den *bornierten* Teil des Publikums (Goethe), gegen *Plattituden* (Schiller) gedacht. *Oft hatte ich den Gedanken, und Sch. machte die Verse, oft war das Umgekehrte der Fall, und oft machte Sch. den einen Vers und ich den andern* (Goethe zu Eckermann, 16.12.1828).

Noch'n Gedicht:
Ein achter
Auf theoretischem Feld ist weiter nichts mehr zu finden,
Aber der praktische Satz gilt doch: Du kannst, denn du sollst!

Ich
Dacht ichs doch! Wissen sie nichts Vernünftiges mehr zu erwidern,
Schieben sie's einem geschwind in das Gewissen hinein.

Und noch eins. (Ich kann nicht aufhören.) Ich will es Godard widmen, wenn Sie erlauben, G. und Sch.:
Moderezension
Preise dem Kinde die Puppen, wofür es begierig die Groschen
Hinwirft, so bist du fürwahr Krämern und Kindern ein Gott.

7. Juni

Es gibt ein paar wirklich große Regisseure, Robert B. zähle ich dazu und JMS, deren Größe ich nur mit einer heimlichen Wut ertragen kann. Die strenge Kadrierung ihres Blicks auf die Welt und die erbarmungslose Sicherheit ihres Umgangs mit der Kultur der Sprache und des Bildes erschrecken mich und legen mich in Fesseln; ich bin gefesselt von ihrer Wahrheit und suche nach Widersprüchen, die mich befreien könnten. Meine Lippen formen ein trotziges Nein als verzweifelter Versuch, einen Zugang zu finden zu den Wegen (nicht zu dem Ergebnis) ihres Denkens. Wie komme ich ihnen, den sich so weit entfernten, näher? Der Zweifler aus Siebenbürgen läßt mich hoffen: *Wenn wir jemanden hoch verehren, kommt er uns näher, wenn er etwas seiner Unwürdiges tut. Er gibt uns damit Urlaub von der Last der Verehrung. Und von diesem Augenblick an empfinden wir ihm gegenüber eine echte Anhänglichkeit.*

Gedanken beim Betrachten von Fotos.

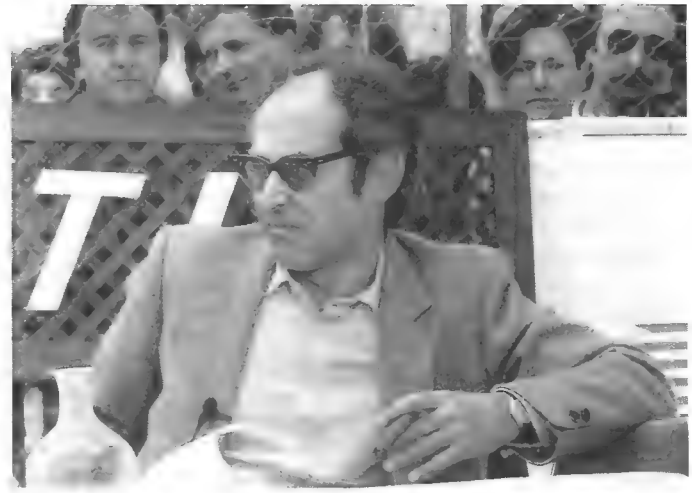
Was sind 20 Jahre? Was passiert in 20 Jahren mit Ideen und Träumen und Gesichtern. Was verändert sich und wie? Was bleibt? Ich erinnere mich an ein Interview mit Jacques R., das ich vor 20 Jahren gemacht habe als er OUT 1 drehte, seinen vierten Spielfilm. Ein Film über ein großes Geheimnis, über den Wahn von Einbildungen und über den unsicheren Boden auf dem die Personen gehen, die einen Blick hinter den Schein der Realität werfen wollen. Was ist dahinter? Was verbirgt sich hinter den Mauern der Wirklichkeit? Ist die ganze Welt der Spielball einer grandiosen Intrige, deren Hintermänner es auszumachen gilt, um endlich zu verstehen, was eigentlich gespielt wird? Fragen, Fragen, eines damals vierzigjährigen phantasievollen Mannes, der so anregend von seiner Inszenierung der Zufälligkeiten erzählte und von seiner großen Lust im Umgang mit den Geheimnissen des Lebens. Und der besonders mit der Sprache seiner Hände in manchen Momenten dem Geheimnis so nahe kam wie kaum ein anderer mit Worten: *Ich möchte den Zuschauer in die Lage versetzen*, davon sprach er damals, *in der er sich ständig Fragen stellt. Ich möchte bei ihm so etwas wie ein permanent gestörtes Gleichgewicht erzeugen, so als wenn er auf einer Pyramide aus Stühlen sitzt, die in jedem Augenblick einstürzen kann.*

Zwanzig Jahre später sitzt er wieder an diesem Film, der knapp dreizehn Stunden lang ist und nie richtig fertiggestellt werden konnte. *Es gibt keine Antworten*, sagt er, *Filme zu machen heißt nicht, Antworten zu geben. Es geht darum Fragen zu stellen.* Immer noch dirigieren seine feingliedrigen Hände den Fluß seiner Gedanken, und noch immer spiegelt sich in diesem Gesicht der lustvolle Umgang mit der Kultur des Denkens und des Redens. Auch des Widersprechens. Dieses amerikanische Kino vom Typ RAIN MAN oder *La Société des poètes morts* bringt ihn in Rage. *Das läßt dem Zuschauer keinerlei Freiheit. Jedes Gefühl ist kodiert. An einer bestimmten Stelle setzt die Musik ein und bestimmt, jetzt muß gelacht werden, jetzt muß geweint werden, jetzt muß die Spannung erlebt werden; die Montage ist bis ins Letzte geplant und der Zuschauer kann sich nur noch wie eine Ratte im Labyrinth eines Versuchslabors bewegen. Nein, es ist kein Labyrinth, denn es gibt nur einen Weg, man kann nicht wählen. Diese Filme gehen mir sehr, sehr …*

Sie haben sich nicht verändert, sage ich. *Oh!* sagt Herr R., ohne zu erbleichen.

Ein anderer Blick zwanzig Jahre später?

Der Mann der Neuen Welle im olivfarbenen Kampfanzug, 1970. Der Organisator von NOUVELLE VAGUE im grauen Tweed, 1990. Der Neinsager. Jeder Film ein neuer Affront, eine Herausforderung; jeder Film das Angebot, ein wenig anders über die Dinge zu reden, die Dinge anders zu sehen um herauszufinden, wie es weitergehen könnte. Diese Haltung macht mit der Zeit etwas einsam, wenn die Freunde zu schnell mit ihrer Zustimmung sind und die Feinde zu ignorant mit ihrer Ablehnung. Der Mann, der mit seinen Filmen hunderttausend Briefe geschrieben hat, hat kaum Antworten bekommen, immer nur Lob und Tadel. Er wollte immer etwas sagen, nicht beweisen. Doch das hat ihm mehr Gegner eingebracht als jedem anderen Regisseur. Darauf kann er stolz sein, wenn das eine Bedeutung für ihn hat. Auf jeden Fall ist er berühmt geworden und unabhängig. Doch die Freiheit, sich alles erlauben zu können und das Privileg, immer beachtet zu werden, vereinnahmen



den Neinsager und weisen ihm seine Ecke im Kulturbetrieb zu. Da sitzt er heute, immer noch anregend und voller Überraschungen, meisterlich wie nie zuvor neue Töne und Bilder produzierend, doch auch etwas abgeklärt und sanft und sagt „laß' für einen Augenblick die Dinge ohne Namen".
In den *Cahiers du Cinéma* sagt der kluge Eric R.: *Godard strahlt eher wie eine Ausnahme, wie ein einzigartiger Meteor als jemand, der einen Einfluß ausübt. (Wenn jemand beharrlich die Tradition der Reinheit des französischen Kinos gewahrt hat,* sagte er noch in diesem Zusammenhang, *dann ist es Rivette. Rivette spielt dieselbe Rolle für die Generation von heute, wie Bresson sie für uns gespielt hat in den 50er und 60er Jahren. Ich glaube, daß Rivette einen viel größeren Einfluß hat als Godard.)*
Ich will darüber lieber mal nachdenken als gleich zustimmen.

Wer ist's?

Der Film, der ihm das Tor zu einer internationalen Karriere öffnete, hätte ihm fast das Genick gebrochen. Der Chef des Studios fand den Inhalt zu schwierig und der Titel habe keinen Biß; seine Regieassistenten gar fanden das Drehbuch so unverständlich, daß sie ihn darum baten, es ihnen zu erklären. Der Drehbeginn wurde immer wieder hinausgezögert. Als er dann endlich beginnen durfte, brachen auf dem Studiogelände zu allem Unglück auch noch zwei Brände aus. Und am Ende wurden die zuständigen Abteilungsleiter und der Produktionsleiter vom Studioboß gemaßregelt und er sollte keinen weiteren Film machen. Doch dann trat das Unerwartete ein. Der Film wurde auf einem bedeutenden Festival gefeiert und mit dem Großen Preis ausgezeichnet, was ihn am meisten überraschte, denn er hatte nicht einmal gewußt, daß sein Film zum Wettbewerb nominiert worden war.
Dieser Film sollte sein Experimentierfeld werden. Er wollte zu den Ursprüngen des Films zurückkehren und die eigenartige Schönheit des Stummfilms wiederfinden. Besonders die Ästhetik der französischen Avantgarde-Filme hatte es ihm angetan und sie wollte er in diesem Film erproben. Er studierte den Umgang mit Licht und Schatten und durchbrach ein zu dieser Zeit absolutes Tabu in der Kameraführung, die Kamera nämlich auch direkt auf die Sonne zu richten. So gelang seinem Kameramann ein Meisterstück der Schwarzweiß-Filmphotographie.
Beim Schreiben einer Schlüsselszene war ihm immer ein Bolero-Rhythmus durch den Kopf gegangen. Doch als es zur Vertonung kam, mußte er erschreckt feststellen, daß die wechselseitige Verstärkung von Ton und Bild, auf die er gehofft hatte, offenbar nicht zustande kam. Doch plötzlich funktionierte es. „Ein eisiger Schauer lief mir über den Rücken", so beschreibt er später dieses Erlebnis, „unwillkürlich schaute ich zu meinem Kameramann hinüber. Er sah mich an. Sein Gesicht war bleich, und ich sah, daß ihn dasselbe unheimliche Gefühl erschauern ließ, das auch mich gepackt hatte. Von da an schritten Bild und Musik mit unglaublicher Geschwindigkeit im Gleichschritt voran und übertrafen noch die kühnsten Erwartungen, die ich daran geknüpft hatte. Die Wirkung war äußerst seltsam und überwältigend."

Sein Vater war es gewesen, ein Sportlehrer, der ihn dazu ermutigte, das zu werden, was er heute noch ist. Zu einer Zeit, als das Kino in Erzieherkreisen noch recht verpönt war, nahm dieser seine ganze Familie regelmäßig mit ins Kino. Und auch später, als die Zeiten reaktionärer wurden, hielt er beharrlich an seiner Überzeugung fest, daß der Film erzieherische Werte habe. Die Vorliebe des Jungen gehörte allerdings entschieden den komischen Filmen, und als einmal keine Komödie gezeigt wurde, begann er zu schimpfen und zu schreien. Er ist dann nicht gerade ein Komödienregisseur geworden, doch brachte er die Devise seiner Arbeit auf den Nenner: „Die Filme, an denen das Publikum wirklich Freude hat, sind jene, deren Herstellung bereits Spaß gemacht hat."
Obwohl eher ein schwächliches Kind (oder gerade deswegen) faszinieren ihn in seiner Filmarbeit Kämpfer, Schlachten, ja Kriege. Er selber wurde für den Militärdienst als untauglich erklärt, hing beim Sportunterricht offenbar auch schlaff am Reck, doch daraus den Schluß zu ziehen, daß er überhaupt keine sportlichen Fähigkeiten besessen hätte, hält er für falsch. „Ich war in all' den Sportarten sehr gut, die keine besondere Muskelkraft in den Armen erfordern."
Er interessiert sich für Literatur und Kunst und will nach dem Abitur Maler werden. Doch eines Tages fällt sein Blick auf die Anzeige einer Filmgesellschaft, die Regieassistenten sucht. Er bewirbt sich, wird angenommen und arbeitet sich hoch, vom 3. über den 1. Assistenten zum Drehbuchautor, zum Regisseur. Über einen seiner Lehrer schreibt er später: „Ich habe von ihm so viel über Filme und über die Arbeit des Regisseurs gelernt, daß ich es gar nicht

Kinowelt präsentiert

TAGEBUCH
des Kritikers

alles beschreiben könnte. Er war stets darum bemüht, seinen Regieassistenten keine Beschränkungen aufzuerlegen, sondern sie zur Entfaltung ihrer eigenen Fähigkeiten zu ermuntern." Diese Qualität ging ihm offenbar ab, wenn man ihm dieses Urteil glauben darf: „Neunundneunzig Prozent derer, die bei mir als Regieassistenten gearbeitet haben, sind inzwischen selbst Regisseure. Aber ich glaube nicht, daß auch nur einer von ihnen sich wirklich die Mühe gemacht hat, die wichtigsten Dinge zu lernen."
Am Ende brachte er sich, der im Alter von 61 Jahren einen Selbstmordversuch verübte und in diesem Jahr einen runden Geburtstag feiert, auf die Formel: „Ich minus Kino gleich null."
Wer ist's?

10. Juni

Der deutsche Film ist offenbar im Eimer oder im Arsch, die Gazetten jedenfalls sprechen in diesem Fall eine deutliche Sprache. Es geht um Sekunden. Kann er gerettet werden oder nicht, High Noon? Höchste Zeit. Doch wie kann diese Festung gestürmt werden, die verteidigt wird: von inkompetenten, verrotteten und verbürokratisierten Filmförderern; von selbsternannten Experten aus Parteien, Gewerkschaften, Kirchen, dem Fernsehen und der Filmwirtschaft, die in den Förderungsgremien sitzen und darüber wachen, daß kein eingereichtes Projekt die formalen und inhaltlichen Tabus bricht, die der öffentliche Proporz diktiert. Die Verleihung des Bundesfilmpreises hat die Wut der Kulturjournalisten provoziert; sie malen ein düsteres Bild an die Wand. Ein deutsches Filmband in Gold für den amerikanischsten deutschen Film; den deutschen Regie-Preis für einen Regisseur, der eigentlich gar keinen Film gemacht hat, sondern eine Fernseh-Miniserie zusammenstutzte; in Cannes läuft überhaupt kein deutscher Film im Wettbewerb und in unseren Straßen kein großer deutscher Regisseur mehr herum; Wolfgang Petersen, Volker Schlöndorff, Carl Schenkel, Uli Edel arbeiten in den USA, Margarethe von Trotta filmt in Italien, Doris Dörrie sogar in Australien und Wim Wenders in der ganzen Welt. Werner Herzog flüchtet in die Oper und Alexander Kluge zum Privatfernsehen. So ist das. Das lese ich. Geld muß fließen, empfehlen die meisten, Millionensummen, damit Produzenten auch wirklich klotzen können; Wirtschafts- und Kulturförderung müssen getrennt werden, damit die einen Geld und die anderen Kunst machen können ... Mir wird ganz schwindlig. Wie soll das nur weitergehen? Irgendetwas stimmt da nicht. Ich glaube, es liegt nicht an den Regisseuren und den Produzenten, oder an den Schauspielern, Drehbuchautoren und Kameraleuten, nein, es muß am Publikum liegen. Das liebt den deutschen Film nicht. Nur deutsche Serien im Fernsehen. Diese Kulturnation hat den Film noch nie gemocht und ihm nicht verziehen, daß er vom Jahrmarkt kommt. Das Problem des deutschen Films ist sein Publikum, das keine Filmkultur hat. Diese Ignoranz rächt sich jetzt und der Leidtragende ist die Industrie; die Talente aber (es gibt sie, vergessen wir das nicht) haben hierzulande immer noch ihre Chance. Es ist viel Geld in den Fördertöpfen.

Warum nicht bei uns?

Mein Freund Tom, den ich nur zwei- oder dreimal im Jahr sehe, und der mit so unvergleichlicher Selbstverständlichkeit mit einer Flasche Bier in der Hand an der Theke im Jones steht und aufmerksam und freundlich zuhören und reden kann, der gerne über Filme redet und viel von Baseball versteht, ohne das eine mit den Regeln des anderen zu erklären und der, wenn er doch mal in der Nacht nach Hause geht in sein Appartement in der 23. Straße – so stelle ich mir das vor – sich an seine Remington setzt und Kurzgeschichten schreibt über Freundschaften, obsessive Affären, Frauen und Intrigen, er hat mir von einem amerikanischen Schriftsteller erzählt, der hier so gut wie unbekannt ist und dessen short novels ich jetzt gelesen, trotz meiner mittelmäßigen Englischkenntnisse gut verstanden und mit Vergnügen verschlungen habe. Die Geschichten heißen *A good day to die, Legends of the fall, Revenge* und *The man who gave up his name*; der Name des Mannes ist Jim Harrison, verlegt bei Delta, New York, warum nicht bei uns?

TAGEBUCH
des Kritikers

23. Juni

Es sieht so groß aus das Tor. Und der Ball so klein. (CSFR–Costa Rica) *Und der Mut ist so müde geworden. Und die Sehnsucht so groß* (RMR). Die Poesie des Fußballreporters. Und die einzige Bemerkung zur WM.

Das verlassene Gesicht.

Nein, nicht die Ringe unter den Augen, die Kerben und die Falten zwanzig Jahre später; es ist der Blick, es sind die Augen, die die Veränderungen zeigen, die in ihm vorgegangen sind. Er hat sein Gesicht verloren, der eiskalte Engel, der so selbstbewußt, etwas erstaunt und leicht überheblich, mit dem Bewußtsein seiner Schönheit und dem Appeal seiner Jugendlichkeit in die Welt blickte; gegen die Welt blickte vielleicht auch, herausfordernd, besitzergreifend, wie einer, der den Kampf schon gewonnen glaubte, bevor er begonnen hat. Der Blick des Siegers. In seiner größten Rolle geht er mit diesem Blick in den Tod. Doch er mußte weiterleben, ohne Melville und Visconti und Losey. Und die große Anstrengung, sein Gesicht zu wahren, den Erfolg zu halten, oben zu schwimmen, hat ihn verkrampft, seinen Blick starr gemacht, sein Gesicht verzerrt. So streng ist er mit sich umgegangen in all' den Jahren, daß er heute sein eigener Vater geworden ist. Der hinterhältige JLG hat ihn, den es nicht mehr gibt, obwohl sein Name noch strahlt, für seinen neuen Film geholt, weil wir die Stars brauchen, die – wie manche Sterne – noch immer leuchten, obwohl sie längst erloschen sind. Zur Pressekonferenz in Cannes wollte er nicht er-scheinen, dafür ließ er sich am Abend der Gala wie ein Triumphator mit erhobenen Armen feiern. Und dabei hat er sich sehr angestrengt.

15. Juli

Das schönste an „Tutti Frutti" ist der Vorfilm. Wie da der deutsche Meister der Montage auf fremdem Terrain für Irritation sorgt ist ebenso verblüffend wie vergnüglich. Ohne Berührungsängste setzt er vor die simple Sexshow seine Prime Time Spätausgabe und erzählt mit Kreisblenden und Negativkopierungen, eingefärbten und einkopierten Bildern, Spielfilmausschnitten und Wochenschauschnipseln, Bildern von tanzenden Beinen und Becken, Soldaten im Schnee, Kanonen und Toten, Explosionen und Schiffsuntergängen seine Geschichte des Tangos. Nada más – niemals mehr. Das Vieldeutige vor dem Eindeutigen, das Verblüffende vor dem Spekulativen, der Widerstand vor der Anbiederung. 6000 Jahre traurige Gedanken vor 60 Minuten fröhlichen Schwachsinn, an einem Sonntag zwischen 22 Uhr 15 und 23 Uhr 30.

Professionalität oder Ironie?

Der große nordamerikanische Regisseur Sean Aloysius O'Feeney im Alter von 77 Jahren – ein Jahr vor seinem Tod – über seinen Produzenten Darryl F. Zanuck: *Ich hatte ein Abkommen mit ihm, daß er nach Ende der Dreharbeiten meine Filme für mich schnitt. Das tat er für keinen anderen Regisseur. Er war ein exzellenter Cutter. Und natürlich ein guter Produzent. Unsere Zusammenarbeit war sehr gut.*

20. Juli

Wo immer ich hinkomme, ein Film von JLG ist schon da. Plötzlich und unerwartet tauchen sie auf wie Igel hinter Salatblättern. Eben habe ich wieder einen gesehen, 25 Minuten lang, fotografiert von Caroline Champetier und Pierre Binggeli, unterlegt mit Kompositionen von Jean-Sebastian Bach, Bob Dylan, Ludwig van Beethoven, John Cage, Richard Strauß, Cesar Franck, Maurice Ravel, Leonard Cohen und Texten von Edgar Poe, Charles Baudelaire, James M. Cain, dem Vulkanologen Haroun Tazieff: PUISSANCE DE LA PAROLE. Ein Mann am Telefon und am anderen Ende eine Frau, die Schluß machen will; Worte der Verzweiflung („Reviens!") und unversöhnliche Antworten. Und noch ein anderer Mann, Jean Bouise, der sich mit einer Sicherheit wie kein anderer in JLG's elektronischer Montage bewegt und philosophiert *(Source de tous mouvement est la pensée)*. Bilder der Natur *(Dieu se moque de nous)*, Wasser, Wolken, Berge, Himmel und am Ende ein Vulkan-Ausbruch und die Gewalt des Wassers dagegen. Die Leidenschaften leben, die Sprache, die Töne, die Bilder und diese große Lust, das Unvereinbare zusammenzubringen und zu sehen, was sich an den Schnittstellen ergibt. Also spricht und denkt und dreht und organisiert dieser Essayist des Kinos und ist meistens schon da, wo es uns hinzieht; der Wahrheit ebenso weit entfernt wie nah. Das gefällt mir an ihm.

X & Y

Den Film, den der Regisseur X zutiefst verachtet, findet die Kritikerin Y nach einer klugen Dramaturgie entworfen. X sagt, dieser Film ist niederträchtig, er bedient sich der schlimmsten demagogischen Kniffe, um sein Publikum zu manipulieren. Wenn man auch nur ein bißchen cineastische Selbstachtung besitzt, dann muß man diesen Manipulateur ablehnen, der vorgibt, einen anti-faschistischen Film zu machen und sich dabei demagogischer Mittel bedient, weil er nur auf Wirkung bedacht ist, Y schreibt, es ist billig, diesen Film als Kolportage-Story abzutun, es wäre der Anfang von Verdrängung. Es ist nicht die Frage, wer Recht hat, die mich interessiert. Was mich verblüfft, ist die Tatsache, daß die Kritikerin Y die Filme von X liebt.

Che ora è?

Wie spät ist es? Warum fragen die Deutschen, wie spät es ist? Haben wohl immer Angst, zu spät zu kommen. Könnten auch fragen: wie früh ist es? Die in anderen Ländern wohnen, wollen die Zeit wissen. Oder die Stunde. Wie schön, nach der Zeit gefragt zu werden. Man könnte darüber nachdenken, welche schöne Zeit wir gerade haben, oder bald haben werden, wenn wir gerade eine schlechte Zeit haben. Oder nach der Stunde. Wem die Stunde schlägt, könnte man philosophieren. Oder darüber, daß dem Glücklichen keine Stunde schlägt. Natürlich würde einem pessimistischen Deutschen auch der Gedanke an die letzte Stunde kommen, aber dem könnte man damit kontern, daß manchmal auch die Stunden wie im Flug vergehen können. Und das ist doch eigentlich etwas ganz Schönes. Aber wie spät ist es? Spät für was? Das klingt immer auch so, als ob es bereits zu spät ist. Und das ist die Haltung des Hasen, der ohne es zu wissen, um sein Leben rennt und am Ende da ankommt, wo schon einer sitzt. Darüber müßte er sich eigentlich freuen. Aber was tut er? Er fragt ihn, wie spät es ist.

Der Blick von der Brücke ...

... läßt die Kirche, die jeder kennt, links liegen und richtet sich durch die Bäume auf das Haus am Quai de Bourbon, wo ER wohnt. Er hat einen schönen Blick aus seinen Fenstern im dritten und vierten Stock. Sein Blick auf die Welt aber war unerbittlich. Vielleicht muß ich mir das so vorstellen: Am Tag immer das gleiche Bild. Nur in der Nacht manchmal glaubt er den Weg zu kennen.

Letzte Eintragung.

Ich habe von einem ehemaligen Freund gelernt, daß ich nicht weiß wer ich bin.

Die Dinge ohne Namen lassen

Wie aus einer Pressekonferenz auf dem Filmfestival in Cannes eine frühmorgendliche Philosophiestunde von und mit „Onkel" Jean-Luc Godard wurde

■ **Aufgezeichnet von Wilfried Reichart**

Statt eines Vorworts

Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen. Ich sehe dich zwar große Augen machen, und mir antworten, man habe dir in früheren Jahren den Rat gegeben, von nichts zu sprechen, als nur von Dingen, die du bereits verstehst. Damals aber sprachst du wahrscheinlich mit dem Vorwitz, „andere", ich will, daß du aus der verständigen Absicht sprechest, „dich" zu belehren, und so könnten, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht gut nebeneinander bestehen. Der Franzose sagt, l'appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert, und sagt, l'idée vient en parlant.
(Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden, Heinrich von Kleist)

Jean-Luc Godard: Es ist immer schwer, auf diese Fragen zu antworten. Entweder man macht Scherze, was ich dreißig Jahre lang gemacht habe, durchaus ernsthaft, oder ... man antwortet für Sie, Sie jedoch müßten reden ... Ich habe neulich Fanny Ardant im Fernsehen gesehen, die eine Erklärung abgab, die mich geschockt hat in dem Sinne, daß sie sagte, wir, die Handwerker der Träume – was mir etwas hochmütig und naiv erschien – wenn wir also unseren Träumen nicht mehr trauen oder daran verzweifeln, ... also sie stellte einen Bezug zum Alptraum her in Verbindung mit Vorkommnissen, die in Frankreich auf einem Friedhof passierten ... und sie hatte diese Definition, also eine Vorstellung von Traum, als wäre er der Gegensatz zum Alptraum. Der Alptraum ist ein Teil des Traums. Der Traum, was ist das? Ich glaube nicht, daß der Film einer ist. Filme zu machen ist vielleicht ein Traum, aber der Film selber ist ein Stück von ... ist ein Stück von etwas. Wie für Sie heute morgen; für mich, morgens um acht einen Film sehen, das hätte ein echter Alptraum sein können, zum Beispiel.

Ich glaube, der Film ist zunächst ein wissenschaftliches Instrument, das ist er am Anfang gewesen, und er ist sehr schnell in eine andere Richtung gelenkt worden, besonders von den Amerikanern, das ging sehr schnell, oder von den Mitteleuropäern, die nach Amerika emigrierten und Hollywood gründeten. Seine Kraft, das ist vielleicht eine dokumentarische Vision von den Dingen zu haben, sie größer zu machen und sie vor den Zuschauern zu projizieren. Die Leute machten jedoch was sie wollten und sie machten es in einer Art, die sehr spektakulär war. Das konnte das Theater nicht, das konnte die Musik nicht und auch nicht die Literatur. Sofort ... sogar Méliès hatte mehr Zuschauer als Dostojewski je Leser hatte. Aber sehr schnell ist diese spektakuläre Seite, die man hätte teilen müssen mit der dokumentarischen, die Grundlage gewor-

den und man hat den dokumentarischen Aspekt verloren. Und deswegen, vielleicht, wenn man einen wahren Film sieht, sei es nun ein russischer Film, ein Film von Garrell, ein Film von Vigo, manchmal einige Einstellungen, die ich gemacht habe, diesen Film, diese Vision zu sehen ist oft ein wirklicher Alptraum, zu sehen also, was sein könnte, zu träumen. Selbst Lenin sagte – später irrte er sich, dennoch muß man verstehen zu träumen und die Träume kennen – aber sogar Lenin, er hat gesagt „man muß träumen". Man hat gesehen, daß dieser Traum auch zum Alptraum führte. Das war nicht allein sein Fehler. Sie reden einfach so daher, das ist ... Sie müssen lange nachdenken, um die richtige Frage zu stellen, damit ich nicht gezwungen werde, Banalitäten zu faseln.

Haben Sie trotz allem nicht den Eindruck, Ihren schlechtesten Film gemacht zu haben?

Aber das ist merkwürdig, was Sie sagen, denn während des Schnitts habe ich den Eindruck gehabt – und ich habe das Anne-Marie Miéville gesagt – das wird vielleicht mein erster schlechter Film werden. Ich habe versucht, herauszufinden, was in diesem Wort „schlecht" ist, was darin Gutes ist. Mein Name steht nicht in den credits, weil ich alle Leute, die den Film gemacht haben, sagen hörte „ich mache den Film von Godard". Und da das dreißig waren, habe ich mir gesagt, da sind dreißig Personen, die den Film von Godard machen, also macht Godard nichts. In diesem Sinne habe ich mich schlecht gefühlt, das stimmt. Man kehrt nicht dreißig Jahre später zurück an den Ort, nein, nicht des Verbrechens oder wenigstens des passionierten Verbrechens, denn die *Nouvelle Vague* war in gewissem Sinne auch ein Fehler, aber in diesem Fehler war trotzdem auch etwas Lebendiges, nämlich das Kino zu leben, wie es vorher noch nie gelebt wurde, weder von Rossellini noch von Griffith und in jedem Fall nicht heute von denen, die wir sind. Die Tatsache also, zu seinen Spuren zurückzukehren, ist nicht notgedrungen gut. In diesem Sinne bin ich schlecht, unbedingt.

Es gibt viele Fahrten in Ihrem Film. Was bedeutet für Sie diese Bewegung der Kamera?

Wissen Sie, ich könnte darauf leicht mit einem Wortspiel antworten, oder irgend etwas ... Ich spreche gerne, denn das ist meine Aufgabe, wie es in dem Text der Kellnerin im Restaurant heißt, der aus dem Gedicht von Schiller „Gewissensskrupel" stammt *Gerne dien ich den Freunden, doch tu ich es leider mit Neigung, / Und so wurmt es mir oft, daß ich nicht tugendhaft bin.**

* (in den Xenien heißt es weiter – und das müßte Godard gefallen –: *Da ist kein anderer Rat; du mußt suchen, sie zu verachten, / Und mit Abscheu alsdann tun, wie die Pflicht dir gebeut.*)

Die Kamerafahrt ist also in der Tat eine der Personen des Films. Wenn ich das Presseheft gemacht hätte, dann hätte ich sie unter den Personen aufgeführt. Gut, es gibt, was Ihr „die Personen" nennt und dann gibt es noch andere, es gibt den Hund, das Pferd, oder Ihr müßtet es bemerkt haben, daß man immer wieder zwei- oder dreimal dieselben Töne hört, und zwei- oder dreimal dieselben Bilder sieht. Ich arbeite ziemlich logisch, geradezu schlimm logisch, wenn sie so wollen, und in diesem Fall also ... Das Kino hat mit der Totalen angefangen, und da es für mich eine Art Rückkehr war, mußte man vor allem in der Totalen filmen. Nach der Totalen kam die Fahrt, die Großeinstellung ist danach gekommen. Es war wichtig, diese zwei Einstellungen zu benutzen, die für mich auch Personen sind.

Gibt es einen Grund dafür, daß Delon nicht hier ist?

Ich glaube, Alain dreht heute. Er wird heute abend kommen. Er konnte heute morgen nicht kommen. Mehr weiß ich nicht.

Die menschliche Stimme wird von allen möglichen Geräuschen erstickt, von Vögeln, Küchengeräuschen, warum?

Nein, nicht in diesem Film, nicht in diesem Film. Leider wurde er vorgeführt ... Der Kinosaal im Palais – sie wissen das – hat keine sehr gute Projektion. Das ist eher ein Versammlungsraum. Und sie haben Altecs statt JBL, sie haben Philips statt Ernemann, der Philips ist ziemlich alt. Und das ist gerade der erste Film, wo die Stimmen nicht zugedeckt wurden von Vogelstimmen. Man hört oft denselben Satz und am Ende muß man ihn verstehen.

Akzeptieren Sie es, wenn ich sage, daß ich Ihren Film wie eine Oper sehe?

Ich werde Ihnen antworten wie der Gärtner. Was mich sehr erstaunt, und ich habe gezögert, hierher zu kommen, wenn ich es tue, dann respektiere ich ... als Autor oder Regisseur wäre ich nicht gekommen, als Co-Produzent muß ich meinen Co-Produzenten die Hand reichen und den Schauspielern, die in diesem Film mitgespielt haben. Und dann interessierte es mich einmal, dreißig Jahre später nach Cannes zurückzukommen mit dem Gefühl der Erinnerung.
Das erste Mal bin ich mit Jacques Rozier gekommen, und Nicholson ist uns über den Weg gelaufen. Nicholson brachte in seinem Gepäck die ersten Rollen eines Films von Monte Hellman. Das war eine ganz andere Zeit, man konnte hingehen ... das habe ich ein bißchen wiedergefunden ... wir haben ein Taxi genommen und uns einen Film von Chahine angesehen, denn das brauchte ich, ich habe mir gesagt, ich kann morgen nicht diese Leute sehen, die mir nichts Wirkliches zu sagen haben, die an mir vorbeigehen um ihre Angst zu kaschieren und ich bin da, und bereue es. Das ist meine Arbeit, ich verabscheue es, da ist nichts Ernsthaftes ... aber einige Kilometer zu fahren, um einen Film zu sehen – ich habe noch nie einen Film von Chahine gesehen – das hat mir Spaß gemacht, das ist ein bißchen wie früher, wir sehen uns einen Film an, draußen, im Haus der Kultur, das es vor dreißig Jahren noch nicht gab. Mich überrascht, daß Sie von mir Erklärungen erwarten. Ich weiß nicht, was Sie wollen, was Ihnen daran gefällt, ständig zu definieren. Der Gärtner sagt es in dem Film, das ist kein Satz von mir, es gibt so gut wie keinen Satz von mir und ich kann ihnen nicht sagen, von wem all' die Sätze sind, ich habe es vergessen, aber dieser hier, der des Gärtners, ist von Jacques Chardonne, er heißt *Beruhige Dich, laß' für einen Augenblick die Dinge ohne Namen*. Sie sagen das Schwarz, der Neger, der Araber, der Philips-Projektor, Jules, meine Liebe für Dich, mein Bankkonto, usw. Die Dinge für einen Augenblick ohne Namen lassen, da ist der Film, er kann stumm sein, er kann einen Ton haben, aber wovon er spricht, ist etwas Stummes, das lebendig wird durch Ihre eigene Sprache.
Ob das nun also eine Oper ist, oder ein Kriminalfilm, oder ein Fußballspiel, es ist ein Film und das ist alles. Heute ist mir klar geworden, daß wir, die Nouvelle Vague, und besonders Truffaut, als wir den Begriff des Autors verteidigten, einfach sagen wollten, daß es nicht richtig ist, daß Hitchcock, es ist nicht richtig, daß Howard Hawks, es ist nicht richtig, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, daß Sergej Eisenstein weniger angesehen sind als

„Sie reden einfach so daher ... Sie müssen lange nachdenken, um die richtige Frage zu stellen, damit ich nicht gezwungen werde, Banalitäten zu faseln."

André Gide oder Fjodor Dostojewski. Es ist nicht richtig, es ist viel wichtiger, Eisenstein ist wichtiger als Mosfilm und Howard Hawks ist wichtiger als Paramount. Auf jeden Fall genauso wichtig. Das ist alles. Und jetzt ist alles über uns hinweggegangen und heute bin ich glücklicherweise nur ein Co-Produzent, denn ich bin kein Autor ... drei Viertel der Leute versuchen ... und dieser Begriff des Autors und des Stars ... Es gibt da einen anderen Satz, wenn ich sie hier so fotografieren sehe, das beschämt mich, ich könnte heulen. Gut, Sie leben davon, ein Foto zu machen, aber nicht so. Wir wissen also nicht, was tun. Und wie hat man diesen Begriff des Autors entwertet. Es gibt einen anderen Satz in dem Film, ich weiß nicht mehr, von wem er ist, der Chauffeur sagt ihn und meint damit die Personen, gespielt von Domiziana und Alain Delon, er sagt: *Sie entwürdigen sogar den Begriff der Person in der Hoffnung, eine Persönlichkeit zu sein.* Hier fühlt man das, besonders wenn Sie mich so fotografieren. Ich, der ich ein Cinéast bin, der sieht was los ist, der Sie sieht, der mich sieht, das ist eine Filmszene, aus der man etwas machen kann. Ich sehe, wie sich die Kräfte gegenüberstehen. Also, wenn sogar ich, ein netter Vaudois zwischen Paris und Rolle, derart entwürdigt werde, dann muß man sich nicht wundern, wenn vom Fernsehen hypnotisierte Dummköpfe hingehen und selbst Gräber entweihen. In dieser Gesellschaft leben wir.

Die schönste Rolle in dem Film ist die des Gärtners. Ihn sieht man auch am besten. Besser als Delon. Warum?

Alle Personen sind gleich. Die einen sieht man mehr als die anderen. Wir sind in einer Demokratie, da ist es so, die einen sieht man mehr, die anderen weniger. Schon seit langer, seit sehr langer Zeit habe ich ... Als ich mit Jacques Rozier hier war, ich erinnere mich, war Alain Delon auch in Cannes. Er kam, denn er hatte zum ersten Mal in einem Film gespielt, QUAND LA FEMME S'EN MÊLE von Yves Allégret. Und nun also 30 Jahre später. Wir waren zur selben Zeit hier, haben etwas erlebt, sagen wir dieselbe französische Filmindustrie, jeder auf seiner Seite. Ich habe ihn oft gefragt, aber es ist nie etwas draus geworden, und da war dann diese Rolle, die, glaube ich, für ihn möglich war, in der ich mir nur ihn vorstellen konnte. Denn er ist jemand, der sehen kann, wer er ist, welche Beziehung er zu sich selber hat, seine Beziehung zu den anderen, er kann zur selben Zeit sein und gewesen sein. Und er kann eine Doppelrolle spielen, er ist jemand, der ganz natürlich seine eigene Tragik in sich trägt. Und ich – wie es in dem Film gesagt wird –, ich kann ihm nichts Böses antun. Ich kann ihn reizen, ihm auf die Nerven gehen, ihn töten vielleicht, aber das ist alles ... Wir sind also übereingekommen; es mußte jemand sein wie Delon. Ich meine, wir brauchen den Star, aber die Sterne – die Wissenschaftler wissen das – die Sterne kommen von weit her, wir nehmen das Licht erst mit Verspätung wahr, deswegen war ich auch öfter in Verzug. Wir empfangen das Licht der Sterne und sogar das Licht des Mondes erst fünf Minuten später. Und so ist es auch mit den Stars des Kinos. Sie verkörpern das Licht oder etwas anderes aus einer Zeit, die schon vorbei ist. Dessen kann man sich auf eine gewisse Art bedienen. Und plötzlich kann man eine Einstellung von einem Pferd machen, die ebenso schön ist wie die mit Delon oder mit Domiziana, und die vielleicht wie die einer Person wahrgenommen werden kann. Ich sehe das allerdings nicht so.

Warum der Titel NOUVELLE VAGUE?

Ich verwende gerne Titel, die wohl einen Bezug zu der Geschichte haben, aber auf eine versteckte Art, die auch Titel sind, die – wie soll ich es sagen – anregen, die einen Wert in sich haben, und die eine Idee ausdrücken, oder einen Gedanken. Die Idee, – denn wir haben dem Film diesen Titel gegeben –, heißt, daß der Film sehr genau die Geschichte eines Stücks Meer oder See erzählt. Und es gibt eine erste Welle, in der man ertrinkt, und danach gibt es eine zweite, die wieder lebendig macht. Das scheint mir schrecklich banal, lieber Freund, aber ständig muß man reden. Wenn man nichts sagen würde, dann bliebe es nicht banal, dann wäre es geheimnisvoll. Aber warum

bestehen Sie darauf, daß die Dinge ständig benannt werden?

Es gibt viele Zitate in ihrem Film. Wollen Sie uns nicht sagen, von wem sie sind?

Nein, nein ... es gibt einige Namen, die ich Ihnen sagen kann, aber da sind so viele ... Also, wir haben uns gesagt, wir wissen nicht so genau, was machen. Wir haben einen Vertrag unterzeichnet, wir haben einen Titel, ich hatte ein Drehbuch und eine Geschichte, die einen Schauspieler und einen Produzenten begeistert hat, und als er die Geschichte erzählte, bekam Sarde von den Banken sofort einen Kredit, was uns noch nie passiert ist. So war das also, aber die Geschichte war nur zwei Minuten lang, ein Spielfilm muß aber eineinhalb Stunden lang sein. So haben wir uns gesagt, mein Assistent und ich: nimm' alle Romane, die du liebst, ich gebe dir meine, das waren etwa zwanzig und versuche ... geh' zu Hemingway, Faulkner, Gide und suche typische Sätze. Heute wissen wir von drei Viertel der Sätze nicht mehr, von wem sie stammen, besonders weil wir sie auch ein bißchen verändert haben. Deswegen steht mein Name auch nicht im Vorspann. Ich habe diesen Film nicht gemacht. Ich bin nur der bewußte Organisator. Ich meine das nicht im Sinne von Cocteau *weil uns das Geheimnis dieser Dinge entgleitet, tun wir, als ob wir deren Organisator sind* , nein, überhaupt nicht, ich ertrage den Lauf der Dinge. Die Welle geht in eine Richtung, Domiziana möchte dies machen, Alain möchte jenes machen, der Produzent möchte jenes machen, und da stehe ich und es wird etwas anderes. Ich hatte immer das Gefühl, und ich habe versucht, es voranzubringen. All' diese Zitate, seien es nun Bilder oder Musik, gehören zur Menschheit. Bestimmte Wörter von Dostojewski, *Ich ist ein anderer*, ein Titel von Raymond Chandler *The long Good-bye*, das ist für mich ein Programm, man muß das mit anderem in Verbindung bringen. Ich bin nur derjenige, der eine Verbindung herstellt zwischen Raymond Chandler und Fjodor Dostojewski, in einem Restaurant, mit kleinen Schauspielern und mit großen Schauspielern. Das ist alles.

Sie zitieren viel aus der Bibel. Warum?

Es gibt den Urtext, es gibt viele Auseinandersetzungen. Ich liebe den Streit, wenn er nicht endet ... wie im Sport, wenn er nicht mit Krieg endet. Diese Geschichte der Heiligen Schrift stört mich in dem Sinne, daß ich lange daran geglaubt habe, daß das Kino darin besteht, zu sehen und dann zu sprechen. Und ich sehe, daß der Islam, die jüdische Zivilisation und die christliche, immer von einem Buch ausgehen. Das ist gut so. Woher kommt die Sprache, die ich spreche? Man mußte sie von den anderen nehmen. Der Reiz des Films ist, nichts zu erfinden, aber Zeuge zu sein und verantwortlich für das, was erfunden wurde, der bestmögliche Zeuge zu sein. Ein Filmemacher, das ist kein Schriftsteller oder Maler, für mich war das auch nie ein Arzt, eher ein Untersuchungsrichter oder Anwalt in den Vereinigten Staaten.

Sind Sie jemals von einer toten Biene gestochen worden oder von etwas anderem?

Aber nein, diese Frage würden Sie nie Ihren Kindern stellen, oder Ihrer Frau oder Ihrem Chef. Warum stellen Sie mir diese Frage?

Aber Sie selber stellen diese Frage in Ihrem Film!

Nein, ich erinnere an einen Satz in einem Film, den ich liebte und der vielleicht einen Sinn gibt und der da ein Kunstgriff des Szenaristen ist, das war TO HAVE AND HAVE NOT, an dem Raymond Chandler mitgearbeitet hat. Und es ist ganz selbstverständlich, daß die Person von Delon Terry Lennox heißt, in Erinnerung an einen anderen Roman von Raymond Chandler. So gehe ich vor. Aber das ist keine Frage, die man einem Regisseur stellt. Sie würden das weder Van Gogh noch ihre Concièrge fragen.

Nein, ich habe keine Concièrge. Und Van Gogh ist tot.

Nein, aber das ist nicht ... man muß ... das ist weder ernsthaft noch witzig. Das sind Fragen, auf die man nur – wenn Sie so wollen – auf die man nur mit einem ... Sie sind kein Kritiker ... Sie sind kein ernsthafter Kritiker, und Jules Renard hatte recht, darüber so zu sprechen ...

In Ihrem Film sagen Sie Ich habe Mitleid. *Wollten Sie Mitleid haben?*

Nein, nein, überhaupt nicht. Ich war einmal im Büro von Sarde in Paris, er hatte einen Haufen von Wechseln um sich und ich habe ihn gefragt „Was machst du?" und er sagte mir „Ich habe Mitleid". Sehen Sie, daher kommt dieser Satz. Aber Delon ist besonders gut geeignet, ihn zu sagen, denn er vermittelt ihm eine Menge Dinge.

Ich finde, daß es Ihnen oft schwer fällt, Ihre Fragen zu übersetzen. Frankreich ist das Land der Kritik par excellence. Der Franzose liebt es, sich zu kritisieren und die anderen zu kritisieren und für mich ist sogar die Geschichte der Kunstkritik fast nur französisch; nicht, weil sie keine Kunstgeschichtler gehabt hätten, oder keine Essayisten, aber es gibt eine Tradition der Kritik in Frankreich seit Diderot. Und für mich gibt es einen direkten Weg von Diderot zu Baudelaire, zu Elie Faure, zu Malraux und von da direkt zu Truffaut, der für mich fast der letzte Kritiker in Frankreich war. Da war einige Jahre Cournot, und das spielte sich alles im Film ab.

Das war zu einer Zeit, als nach einer Erklärung von Françoise Giroud eine Bewegung *Nouvelle Vague* genannt wurde und diese Bezeichnung ... oh, jetzt erinnere ich mich nicht mehr, warum ich darüber rede ... doch, diese Bezeichnung der Kritik, möchte ich sagen, in dem Sinne, wie Madame sie damals verwendete, klang schlecht, klang ein bißchen dumm ... die Art und Weise, wie ein Sprecher im Fernsehen darüber sprach ... Für mich war das wie ein Traum. Ich habe in meinem Leben zwei Träume erlebt, wie die in dem Film, in derselben Gegend der Chalets, d.h. auf der anderen Seite des Sees. Man hat mich erzogen, man hat mich in Ruhe gelassen, und ich habe gelebt. Es gab soviel Geld, daß man sich dessen gar nicht bewußt war. Das war mitten im Krieg. Ich habe nichts vom Krieg bemerkt. Das habe ich erst später kennengelernt und das hat mir eine Menge Gewissensbisse verursacht. Aber heute – das weiß auch Sarde – gibt es nicht diesen Zugang, Geld für einen Film zu finden. Ich habe es gekannt. Ich brauche keine vier Häuser, ich habe 40 gehabt, die nicht mir gehörten, aber unserer Familie. Und dann kam die *Nouvelle Vague*, eine Gruppe, das ist etwas ganz seltenes, wie es der Neo-Realismus in Italien war, wie die „Ecole de Paris", die russischen Ballette, solche Sachen. Das verschwand dann, denn das dauert nicht sehr lange, das kann nicht sehr lange dauern. Also, das gekannt zu haben ... was macht man danach? Man kann damit beginnen, die Wirklichkeit kennenzulernen und dann voranzugehen. Man versucht, seinen Weg zu gehen. Aber die Kritik nun, die ist verschwunden. Es hat einen Moment der Kritik in Frankreich gegeben, sehr stark, das ist die *„Nouvelle Vague"* gewesen. Das waren Leute, die nichts vom Leben wußten, so gut wie nichts von ihren Familien, nichts von ihren Frauen. Ich habe Frauen kennengelernt, da war ich 25 Jahre alt, heute schläft jeder 13jährige mit einer. Das alles schafft zur gleichen Zeit eine Leichtigkeit, eine Möglichkeit der Gewalt und der Unschuld, und danach viele Gewissensbisse. Und dieser Satz: *Die Erinnerung* – ich weiß nicht von wem er ist – *ist das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können* ... ich glaube, er ist von Arthur Schnitzler, aber ich bin mir nicht sicher.

Die Kritik, das war für uns, Filme zu machen. Pech für Sie. Und oft tun Sie mir weh, deswegen rede ich freundlich mit Ihnen, denn das ist nicht, einen Film machen. Als ich meine erste Kritik schrieb und Rivette etwas schlechtes dazu sagte, das war unendlich schwerwiegender als keine kleine Palme hier in Cannes zu bekommen oder mit einem anderen Film einen großen Mißerfolg zu haben. Es ging nur darum, daß ein Mitglied der Gruppe sagte *Das ist nicht gut*. Das vermisse ich sehr. Ich komme und spreche mit den Journalisten, ich kann zwölf Stunden hier bleiben, aber in zwölf Stunden wäre keiner mehr hier, oder ich hoffe einer, aber der Saal würde geleert werden. Die Kritik war für uns etwas ganz anderes ... die Filme sind es für mich noch. Ich bin ein Schriftsteller-Journalist, ich habe das Kino gern, man kann alles ohne großen Aufwand machen, ein bißchen kann man tun, was man will. Gleichzeitig muß man aber unerbittlich sein. Und ich bedaure, daß dieser Begriff des Autors entstanden ist. Heute nennt sich jeder Junge, – wenn Sie das Telefonbuch aufschlagen – der noch nie einen Film gemacht hat, Cinéast. Ich bin nie ein Cinéast gewesen. Man hat mich so genannt. Jeder möchte Filme machen, aber können tun es nur wenige. Wenn sie an Dreyer denken, in 70 Jahren hat er sechs Filme gemacht, und sechs sehr schöne Filme ist das äußerste, was man machen kann. Alain Delon z.B., das ist etwas, was ich bei ihm immer mehr respektiert habe, als bei anderen, er hat immerhin fünf oder sechs große Filme gemacht, das ist enorm. Und das hat Romy Schneider gefehlt. Sie hat nie einen Film gemacht, der sie ausgefüllt hat wie Delon mit MONSIEUR KLEIN, oder ROCCO, oder NOTRE HISTOIRE. Romy hat zu einer bestimmten Zeit viel dem Publikum gegeben, aber sie hat nicht den Drehbuch-Produzenten gefunden, der *ihr* etwas

gebracht hätte, um stolz sein zu können, auf das, was sie gemacht hat, die Frau, die sie war.

Diesen Text im Presseheft, das Alte und Neue Testament betreffend, haben Sie den nur für Cannes geschrieben?

Nein. Er ist für die *Avance sur recette* geschrieben worden. Man muß eine kleine Synopsis schreiben und ich versuch immer, bei diesen protokollarischen und unerläßlichen Arbeiten sehr streng mit mir zu sein und nicht irgendetwas hinzuschreiben, sondern mich später darauf beziehen zu können. In der Tat hatte ich einen zu großen Elan, aber für mich ist das eine Form, sich zu motivieren, d.h. in sich selber ein anderer zu sein, anders zu sein. Es ist doch ganz offensichtlich, daß heute eine totale Konfusion herrscht und niemand versteht, was in Frankreich vor sich geht und ich finde, das ist ein Segen für Frankreich, denn das erlaubt uns, nachzudenken. Statt zu sagen „es ist schrecklich, daß Le Pen 30 Prozent hat", muß man sagen „das ist ein Segen", denn das erlaubt uns, über uns Franzosen nachzudenken. Die Deutschen, die anderen, können darüber nicht nachdenken.

Wir können das. Und Frankreich ist gemacht um nachzudenken, diese Sprache ist gemacht um nachzudenken, sie ist klar, sie ist rein, und Rivarol hat es gesagt, und man sagt es, selbst wenn man es weiß, die französische Syntax ist unbestechlich. Die Leidenschaften erschüttern uns, die französische Syntax ist unbestechlich. Erinnern wir uns daran. Mit dem französischen Fernsehen ist etwas nicht in Ordnung, und was ich versuche mit dem Film, was mich in diesem Film interessiert hat – ein bißchen unbewußt –, das ist das Andere, auch wenn es nur das andere Ich ist. Diesen Satz von Rimbaud habe ich mir schon als ganz kleiner Junge zu eigen gemacht und plötzlich wird einem klar, daß das einen betrifft, „Ich ist ein anderer". Wenn also „ich" ein anderer ist, wer ist ich? Und wer ist dieser andere, der ich ist. Kurz gesagt, – und man kann sich da nicht so schnell mit einem Wort herauswinden, man muß anders vorgehen. Jedenfalls, ein Wort ist ein ganz ordinäres Wort, sagen wir mal dann, wenn es nicht das biblische Wort ist im Sinne von „Im Anfang war das Wort". Im Gegensatz dazu: das Fernsehen, die Medien, sie also. Sie versuchen uns einzureden, daß wir alle gleich sind. Aber die Leute werden verrückt. Sie alle wollen zugleich individuell sein, damit der eine das Recht hat, zu Trigano zu gehen, der andere nach Honolulu, der andere nach Cannes, also muß man auch gleichzeitig verschieden sein, denn Cannes ist nicht Honolulu. Gleichzeitig müssen alle gleich sein, also ist Trigano überall. Aber man wird völlig verrückt. Wenn es dann auch noch Arbeitslosigkeit gibt und dies und jenes, dann dürfen sie sich nicht wundern, wenn es zu sexuellen und politischen Verwirrungen kommt oder solchen Sachen.

Wir sind nicht gleich. Ich bin Europäer von Geburt, ich habe immer in zwei Ländern gewohnt, ich habe versucht, in drei zu leben, ich habe zwei Häuser, ich habe versucht, drei zu haben, und dann wurde mir klar, daß Cadet Rousselle Recht hat: wer drei Häuser hat, verliert den Verstand ... Aber ich habe immer ganz selbstverständlich in zwei Dingern gelebt, das ist auch der Grund, warum mich diese Geschichte in Ost-Deutschland so sehr berührt, diese Geschichte in Litauen, diese Geschichte in Palästina. Alles, was geteilt ist, hat mich immer sehr berührt, das Dokumentarische und die Fiktion, alle diese Sachen. Aber wir sind nicht gleich, im Gegenteil. Man kann für einen Augenblick – und dafür liebe ich die Wissenschaft, besonders wenn sie arbeitet und auch die Kunst, – man kann für einen Augenblick dasselbe Ziel haben, dasselbe Bild – wenn man *Les Demoiselles d'Avignon* malt, dann malt man sie wie Picasso, er hat es gezeigt, das ist wissenschaftlich, man kann sie nicht anders malen. Es gibt noch andere, aber Picasso ist nicht X oder Y, er ist völlig anders, doch *Les Demoiselles d'Avignon* können einzigartig sein, wenn man *Les Demoiselles d'Avignon* machen möchte, macht man sie nur so ...

Ich möchte gerne wissen, welche Beziehung es für Sie gibt zwischen Tennis und Film.

Das weiß ich nicht. Dazu brauche ich Ruhe, um etwas dazu zu sagen ... Es gibt einen gewissen Austausch, man kann Schläge austeilen und empfangen, und dann nicht sterben, ... also ich weiß nicht, ich denke jetzt laut, ich könnte sagen, es gibt einen Wechsel der Einstellungen, es gibt den Schnitt im Tennis, plötzlich macht man eine Einstellung, und dann gibt es die Totalen im Wechsel dazu ... schau mal, plötzlich hat man Lust ... es gibt einen Rhythmus und ein Tempo, das ist sehr musikalisch. Es gibt den Dialog, aber den stummen Dialog, und der Film, das ist der stumme Dialog. Wenn Sie einen Film von Guitry ohne Tonspur sehen, wirkt er genauso. Wenn Sie meinen Film ohne Tonspur sehen, wird er besser. Aber sehen Sie nur die Tonspur ohne die Bilder, wird er noch besser sein.

Ich frage mich: was sagt er mir? Warum geht Godard nicht weiter?

Sie sehen so viele Dinge. Seit einer Stunde sage ich Ihnen, daß es nicht Godard ist, der den Film gemacht hat. Sie wollen, daß ich noch weiter gehe? Es geht um elementare Dinge. Sie sehen eine Frau, die im Auto einen Mann durcheinander bringt, gut, sie geben sich die Hand, dann sieht man zwei oder drei Dinge, und dann sieht man die Frau, den Mann, der ertrinkt und die Hand ausstreckt und die Frau ergreift sie nicht. Danach, fünf Minuten später, sagt sie, der Winter ist vorbei, der Sommer ist zurückgekommen. Das wird in einer Art und Weise gesagt, die gewisse Freunde poetisch nennen. Und da ist dann das Gegenteil. Die Frau ertrinkt, sie streckt die Hand aus, der Mann zögert einen Moment und dann ergreift er sie. Und plötzlich sagt die Frau zu ihm: Das warst Du also. Voilà, was anderes gibt es nicht. Jemand hat einen anderen erkannt und jeder hat die Schwierigkeiten akzeptiert. Und das ist weit davon entfernt, gut gemacht zu sein, ich bin einverstanden – die Schwierigkeiten, den anderen zu erkennen für seine persönlichen Bedürfnisse. Das sieht man auf der Leinwand. Zeigen Sie es einem Untersuchungsrichter, sei er nun Stalinist oder Amerikaner, er wird Ihnen sagen, das ist es, was auf der Leinwand ist. Alles andere ist in Ihrem Kopf. In meinem Kopf ist auch etwas, aber es gibt etwas, das auf der Leinwand ist wie auf der Mikroskopplatte eines Arztes. Es stimmt, daß wir sehr schlecht erkennen. Selbst die Wissenschaft hat Jahre um Jahre gebraucht, Jahrhundert, um zu akzeptieren ... Jahrhunderte hat man akzeptiert, daß zu Beginn die Erde platt war. Und dann ist das Universum gekrümmt worden. Und heute, nach Hubble, ist die Erde nicht mehr platt, aber das Universum. Man fragt sich, ob sie nicht war, wie es Ptolemäus sagte in einer gewissen Weise. Man sieht also, daß wir das alles nicht zu sehen wissen. Ich habe den Film immer als etwas Wunderbares empfunden, denn er könnte die Diskussionen beenden ... auf jeden Fall unter den Leuten, die sich nicht kennen. Im Gegensatz dazu hatte die *Nouvelle Vague* einen absolut perversen Effekt. Unsere Diskussionen, zwischen mir, Rivette und Truffaut, waren private Diskussionen, freundschaftlich, heftig, denn es gab eine extreme Heftigkeit, wie es sie in politischen Kreisen und in militanten gibt. Und heute ist das Konversation geworden zwischen ihnen und mir ... aber es gibt keine Konversation ...

Aber wenn es den Wunsch gibt, sich auszutauschen ... denn man hat einen Film gesehen ...

Danach kann man nicht mit Worten weitermachen. Das geht nicht oder nicht mit diesen Worten, oder das geht zu schnell. So ist das Festival, man spielt alle Spiele. Mir blutete das Herz, daß Sie eine halbe Stunde nach dem Film zu der Pressekonferenz kommen mußten. Zudem sind Sie heute morgen um acht Uhr aufgestanden, was wollen Sie, gehen Sie wieder schlafen und wir machen morgen weiter. Also: Guten Appetit!

(Aufgezeichnet während der Pressekonferenz mit Jean-Luc Godard nach der Vorführung von „Nouvelle Vague" am 18. Mai 1990 in Cannes und übersetzt von Wilfried Reichart.)

Liebe, Leben, Tiefe, Tod

Reflexe zu „Nouvelle Vague"
Organisiert von Fritz Göttler

Zu sagen, Godard sei der intelligenteste aller Regisseure, läuft darauf hinaus, daß er französisch bis in die Fingerspitzen ist. Kunst und gleichzeitig Theorie der Kunst. Die Schönheit und gleichzeitig das Geheimnis der Schönheit. Das Kino und gleichzeitig die Erklärung des Kinos.

Unsere schöne Eléna ist nur eine Provinzmuse. Ohne Zweifel. Aber auf der Suche nach dem Absoluten. Denn indem er Venus unter den Menschen filmt, stellt Godard anderthalb Stunden lang den Gesichtspunkt des Olymp über den der Sterblichen. Vor unseren Augen hört die Metamorphose der Götter auf, ein Werbeslogan zu sein, um ein Schauspiel von herzzerreißender Komik zu werden. Schönstes aller Paradoxe: in NOUVELLE VAGUE möchten die Unsterblichen sterben. Will man sicher sein zu leben, muß man sicher sein zu lieben. Und will man sicher sein zu lieben, muß man sicher sein zu sterben. Und das eben entdeckt Eléna in den Armen der Männer. Das ist die seltsame und harte Moral dieser modernen, als opera buffa verkleideten Fabliau.

Dreißig Jahre Improvisation beim Drehen haben aus Godard den ersten Techniker der Welt gemacht. Er macht in einer Einstellung, was andere in zehn machen. Und wenn sie eine machen, dann macht er, Godard, keine. Nie war ein Film freier als NOUVELLE VAGUE. Aber im letzten ist Freiheit Notwendigkeit. Und nie zuvor hat es einen logischeren Film gegeben.

NOUVELLE VAGUE ist der mozartischste Film seines Autors. Weniger durch die äußere Erscheinung als durch seine Philosophie. Der Godard, der SOIGNE TA DROITE beendet und NOUVELLE VAGUE vorbereitet, ist ein wenig, in moralischer Hinsicht, der Mann, der das Konzert für Klarinette vollendet und an die *Zauberflöte* herangeht. Was den Inhalt betrifft: dieselbe Ironie, derselbe Ekel. Was die Form betrifft: dieselbe geniale Tollkühnheit in der Einfachheit. Auf die Frage: Was ist das Kino? antwortet NOUVELLE VAGUE: mehr als das Kino.

Rossano Brazzi, unser Graf Torlato, mit Humphrey Bogart und Ava Gardner in **THE BAREFOOT CONTESSA**

Che sarà, sarà

„Che sarà, sarà! ... Was sein muß, wird sein. Ein italienisches Sprichwort, alt und suggestiv. Seit vierhundertfünfzig Jahren ist es der Wahlspruch meines Hauses ... Und vielleicht ist es nur gerecht, daß, während das Haus der Torlato-Favrini erlischt, unser Wahlspruch so zutreffend war wie nie zuvor. Ja, was sein muß, wird sein! ...

Was für eine erleichternde Generalisierung. Eine tröstende Universalkur für den Mörder und das Opfer zugleich, für den Reichen und den Armen, den Vielgeliebten und den Ungeliebten, den Guten und den Schlechten: was sein muß, wird sein. Ich bin der ich bin, ich tue was ich tue, und nichts kann ich daran ändern; also bin ich frei von meiner Schuld. Das ist natürlich absurd ... Indessen, wieviele unserer Jahre leben wir ... und wie viele unserer Tage vergehen ... ohne daß wir uns ihrer bewußt werden! Wie oft finden wir uns im Begriff wohin zu gehen, etwas zu tun, ohne uns daran zu erinnern, wie wir damit begonnen haben, ohne irgendeinen Grund dafür, und doch setzen wir fort was wir begonnen haben! ... Che sarà, sarà ...

Ich habe keine andere Antwort dafür ... wenn es überhaupt eine Antwort geben muß: wie und warum das Leben zwischen Maria und mir begonnen hat.

Ich saß am Steuer meines Wagens, so wie unzählige Male zuvor. Ich fuhr irgendwohin ... Egal wohin. Bloß um wegzukommen von der unerträglichen Beunruhigung dieser Nächte ohne Schlaf und der leeren Morgendämmerungen, die ihnen folgten. Wir haben weniger Glück als unsere Vorfahren in diesen frenetischen Momenten. Zu Pferd kann man die Richtung ändern nach Laune und Impuls. Heute wird die Richtung unserer Ausflüge uns von den Automobilclubs diktiert ...

(Vincenzo, Graf Torlato-Favrini)

L'amour à mort

„Das Leiden, das mich befallen hat, unterscheidet sich von allen anderen Leiden; es gefällt mir, ich habe Freude daran; mein Leiden ist das, was ich will, und mein Schmerz ist mein Heil. Ich habe also eigentlich gar nichts, worüber ich mich beklagen könnte, denn mein Leiden kommt mir aus meinem Willen; es ist mein Wollen, das zum Leiden wird; aber ich habe soviel Freude daran, so zu wollen, daß ich angenehm leide, und soviel Lust in meinem Schmerz, daß ich mit Wonne krank bin." (Chrétien de Troyes)

Man sollte es wagen, die Frage zu stellen: Liebt Tristan Isolde? Wird er von ihr geliebt? (Allein die „dummen" Fragen können uns etwas lehren, und alles, was als evident gilt, verbirgt etwas, das es ganz und gar nicht ist, wie Valéry es ungefähr ausgedrückt hat.)

Die Situation, in der sie sich befinden, ist also leidenschaftlich widerspruchsvoll: Sie lieben, und doch lieben sie sich nicht; sie haben gesündigt, aber sie können ihre Sünde nicht bereuen, weil sie keine Verantwortung tragen; sie beichten, aber sie wollten weder geheilt werden noch um Gnade flehen ... Wirklich, wie alle großen Liebenden fühlen sie sich „jenseits von Gut und Böse" entrückt in eine Art Transzendenz unseres gewöhnlichen Zustandes, in ein unsagbar Absolutes, das mit den Gesetzen der Welt unvereinbar ist, das sie jedoch wirklicher als diese Welt empfinden. Das Verhängnis, das sie bedrängt und dem sie sich unter Seufzen hingeben, macht den Gegensatz von Gut und Böse zunichte; es führt sie über den Ursprung aller moralischen Werte hinaus, über die Freude und über das Leiden, über die Sphäre, wo man noch unterscheidet und wo die Gegensätze sich ausschließen.

Das Geständnis ist nichtsdestoweniger formell: „Nicht liebt er mich, noch lieb' ich ihn." Alles ist so, als ob sie sich nicht gesehen hätten, als ob sie sich nicht erkannt hätten.

Tristan und Isolde lieben sich nicht, sie haben es gesagt, und alles bestätigt es. Was sie lieben, das ist die Liebe, ist das Lieben selbst. Und sie handeln, als hätten sie verstanden, daß alles, was sich der Liebe entgegensetzt, sie garantiert und in ihren Herzen heiligt, um sie im Augenblick des absoluten Hindernisses, im Tode, ins Unermeßliche zu erheben.

Tristan ist es mehr darum zu tun, sich von Liebe erfüllt zu sehen, als Isolde-Blondhaar zu lieben, und Isolde tut nichts, um Tristan bei sich zurückzuhalten: Ihr genügt ein leidenschaftlicher Traum. Sie bedürfen einander, um zu brennen, aber nicht einer des anderen so, wie er ist; auch nicht der Gegenwart des anderen, sondern vielmehr seiner Abwesenheit!

Die Trennung der Liebenden geht so aus ihrer Leidenschaft selbst hervor und aus ihrer Liebe, die sie mehr zu ihrer Leidenschaft als zu ihrer Befriedigung, als zu ihrem lebendigen Gegenstand in sich tragen. Daher die Hindernisse, die sich in dem Roman häufen; daher die erstaunliche Gleichgültigkeit dieser beiden, die an einem und demselben Traum teilhaben und mitten darin allein bleiben; daher das romanhafte Crescendo und die Apotheose zum Tode.

Eine Dualität, unheilbar und ersehnt! „Ein schmerzend Wort, wer sein Gefreund verliert", seufzt Tristan. Auf dem Grunde der kommenden Nacht fühlt er jedoch schon die Flamme züngeln, die angefacht ist durch die Abwesenheit.

Aber wir müssen noch weiter vordringen: Augustins amabam amare ist eine erregende Formulierung, mit der er sich selbst nicht zufrieden gegeben hat.

Wir kommen so in extremis zu einer Umkehrung der Dialektik Leidenschaft-Hindernis. In Wirklichkeit ist es nicht mehr das Hindernis, das im Dienste der verhängnisvollen Leidenschaft steht, sondern es ist im Gegenteil das Ziel, das um seiner selbst willen ersehnte Ende geworden. Und die Leidenschaft hat also nur die Rolle einer läuternden Prüfung, man möchte fast sagen einer Buße im Dienste dieses verklärenden Todes gespielt. Wir berühren damit das letzte Geheimnis.

Die Liebe zur Liebe selbst verbarg also eine bedeutend schrecklichere Leidenschaft, einen Willen, den man unmöglich eingestehen kann ... Ohne es zu wissen, haben die Liebenden wider Willen immer nur den Tod geliebt! Ohne es zu wissen, haben sie, indem sie sich leidenschaftlich täuschten, immer nur den Loskauf und die Rache für das gesucht, „was sie erlitten" – die durch den Liebestrank hervorgerufene Leidenschaft. Im geheimsten Grunde ihres Herzens war es der Wille zum Tode, die aktive Leidenschaft der Nacht, die ihnen ihre verhängnisvollen Entschlüsse diktierte.

Leidenschaft heißt Leiden, etwas erduldet haben, Übergewicht des Schicksals über die freie und verantwortliche Persönlichkeit. Die Liebe mehr als den Gegenstand der Liebe lieben, die Leidenschaft um ihrer selbst lieben, von Augustins amabam amare bis zur modernen Romantik, all das heißt nur das Leiden lieben und suchen. Leidenschaftliche Liebe: Verlangen nach dem, was uns verletzt und uns durch seinen Triumph vernichtet. Das ist ein Geheimnis, das das Abendland niemals hat eingestehen wollen und das es stets von sich gewiesen – und bewahrt hat! Es gibt kaum ein tragischeres – und seine Beständigkeit verleitet uns dazu, über die Zukunft Europas ein sehr pessimistisches Urteil abzugeben.

Warum will der abendländische Mensch diese Leidenschaft, die ihn verletzt, und die seine ganze Vernunft verdammt, erleiden? Warum will er diese Liebe, deren Glanz nur sein Selbstmord sein kann? Weil er sich selbst erkennt und erfährt, unter der Bedrohung seines Lebens, im Leiden und an der Schwelle des Todes.

„Das wahre Leben ist abwesend", sagt Rimbaud. Es ist nur einer der Namen des Todes, der einzige Name, bei dem wir ihn zu nennen wagen – indem wir so tun, als stießen wir ihn zurück.

Warum ziehen wir eine Erzählung von einer unmöglichen Liebe jeder anderen vor? Weil wir das Brennen lieben, und das Bewußtsein von dem, was in uns brennt. Unergründliche Verbindung von Leiden und Wissen. Verbundensein des Bewußtseins und des Todes! (Hegel hat darauf eine allgemeine Erklärung unseres Geistes und selbst unserer Geschichte aufbauen können.) Ich würde einen abendländischen Romantiker gern als einen Menschen definieren, für den der Schmerz, und insbesondere der Liebesschmerz, ein privilegiertes Mittel der Erkenntnis ist. (Denis de Rougemont, Die Liebe und das Abendland.)

Nur die Sonne war Zeuge: **PLEIN SOLEIL,** *nach Patricia Highsmith*

Ho paura ...

Nach der sechsten Stunde hatte Tom den Eindruck, sein Italienisch wäre nun den Italienischkenntnissen Dickies ebenbürtig. Wörtlich hatte er hier und da einen Satz von Dickie behalten, der, wie er jetzt wußte, fehlerhaft gewesen war. Zum Beispiel der Satz „Ho paura que non c'è arrivata, Giorgio", als sie eines Abends auf Marge gewartet hatten und Marge zu spät kam. Es hätte „sie arrivata" heißen müssen, im Konjunktiv nach einem Ausdruck der Befürchtung. Dickie hatte den Konjunktiv viel seltener angewandt, als er im Italienischen anzuwenden war. Bewußt verzichtete Tom darauf, den richten Gebrauch des Konjunktivs zu lernen.

Tom fühlte sich allein, aber nicht ein bißchen einsam. Es war ungefähr dasselbe Gefühl wie am Weihnachtsabend in Paris, das Gefühl, alle blickten auf ihn, das Gefühl, er stünde oben auf der Bühne und unten im Zuschauerraum säße die ganze Welt, ein Gefühl, das ihn anspornte, sein Bestes zu leisten, denn wenn er einen Fehler machte, dann wäre die Katastrophe da. Aber er war völlig sicher, daß er keinen Fehler machen würde. Dieses Gefühl verlieh seinem Dasein eine sonderbare, köstliche Atmosphäre der Reinheit, ungefähr die Atmosphäre, dachte Tom, die ein guter Schauspieler erweckt, wenn er in einer tragenden Rolle auf der Bühne steht und weiß, daß die Rolle, die er spielt, von keinem Menschen auf der Welt besser gespielt werden kann. Er war er und doch nicht er selber. Obwohl er ganz bewußt jede seiner Bewegungen kontrollierte, fühlte er sich schuldlos und frei. Aber er ermüdete jetzt nicht mehr, wenn er das ein paar Stunden gemacht hatte, so wie zu Anfang. Er brauchte sich nicht mehr zu entspannen, wenn er wieder allein war. (Patricia Highsmith, The Talented Mr. Ripley)

El momente culminante

Zum Beispiel: die Verteilung der Einstellungen. Auf wen die Nahaufnahmen, und wann, wo die weiten, und warum?

Zum Beispiel: Wann am häufigsten auf sie? Wenn man die Unterschiede in der Kontinuität spürbar machen müßte. Und wann am häufigsten auf ihn? Wenn man das Ähnliche im Unterschied klar machen müßte – die zwei Menschen, die nur einen einzigen ausmachen und doch zwei sind.

Der berühmte klassische Gegenschuß, den ich vor gut dreißig Jahren pries, um mich mit dem unvergeßlichen André Bazin anzulegen: ihn im entscheidenden Augenblick machen, el momento culminante, heißt es in dem italienischen Lied, das sie oft hört, auf den 1 der 2, allein, als gäbe es den Schuß für das, was er (oder sie) hört, und den Gegenschuß für das, was er (oder sie) erwidert. Anders ausgedrückt: das unablässige Verschwinden des andern im Verlauf des Austausches spürbar machen, und sein unablässiges Wiedererscheinen, das tägliche Wunder der Auferstehung.

Nicht der Dialog muß sich in Räume gliedern, sondern der Raum in Blöcke und Serien von Dialogen, denn die Liebe ist noch nicht gefunden worden und der Austausch noch nicht vollzogen, und vielleicht werden sie von ihrem Bett aus, während Wortwechsel und Werbung jenen Moment eines alten italienischen Films sehen, wo der alte Fremdenführer dem ziellos getriebenen Paar in den Ruinen von Pompeji die verkohlten Reste eines schlafenden Paares zeigt. (Jean-Luc Godard)

... in ihrer Welt sei immer Sommer

Der Brief steckte in dem rot-weißen Vogelhäuschen-Briefkasten am Fuße meiner Treppe. Ein Specht auf dem Kastendach, der an dem Hebelarm befestigt war, war hochgestellt, aber selbst darum hätte ich vielleicht noch nicht hineingeschaut, denn ich bekam zu Hause niemals Post. Doch der Specht hatte die Schnabelspitze eingebüßt, und zwar erst vor kurzem. Das Holz war frisch abgebrochen. Auf dem Brief war ein „Correo Aereo"-Etikett und ein Haufen mexikanischer Marken und eine Schrift, die ich vielleicht erkannt hätte und vielleicht auch nicht, wenn nicht Mexiko in letzter Zeit eigentlich ständig meine Gedanken beschäftigt hätte. Den Poststempel konnte ich nicht lesen. Er war mit der Hand gestempelt, und das Stempelkissen war schon ziemlich hinüber. Der Brief war dick. Ich stieg die Treppe hinauf und setzte mich im Wohnzimmer hin, um ihn zu lesen. Der Abend schien ganz ruhig und still. Vielleicht bringt ein Brief von einem Toten seine eigene Stille mit sich.

Er begann ohne Datum und ohne Einleitung:
„Ich sitze am Fenster eines Zimmers im ersten Stock eines nicht allzu sauberen Hotels in einer Stadt namens Otatoclan, einer Gebirgsstadt mit einem See. Gleich unter dem Fenster ist ein Briefkasten, und wenn der mozo mit dem Kaffee kommt, den ich bestellt habe, wird er den Brief für mich einstecken und ihn, ehe er ihn in den Schlitz schiebt, hochhalten, so daß ich ihn sehen kann. Wenn er das tut, bekommt er einen Hundert-Peso-Schein, was für ihn eine Riesenmenge Geld bedeutet.
Warum all die Fisematenten? Eine finstere Type mit spitzen Schuhen und schmierigem Hemd steht draußen vor der Tür und bewacht sie. Er wartet auf etwas, ich weiß nicht worauf. Jedenfalls läßt er mich nicht hinaus. Darauf kommt es nicht allzusehr an, wenn nur der Brief zur Post kommt. Ich möchte, daß Sie dieses Geld bekommen, denn ich brauche es nicht, und die hiesige Gendarmerie würde es sicherlich einstreichen. Ich will damit nicht irgend etwas kaufen. Betrachten Sie es als ein Zeichen der Hochachtung vor einem netten, anständigen Menschen und der Entschuldigung dafür, daß ich Ihnen so viel Scherereien gemacht habe.
Ich habe wieder einmal alles falsch gemacht, aber ich habe noch den Revolver. Vermutlich haben Sie sich über einen gewissen Punkt Ihre Meinung gebildet. Ich hätte sie umbringen können, und vielleicht habe ich es tatsächlich getan, aber das andere hätte ich niemals tun können. Solche Brutalität ist nicht meine Sache. Irgend etwas ist also höchst faul. Aber darauf kommt es nicht an, nicht im mindesten. Die Hauptsache ist jetzt, einen unnötigen und nutzlosen Skandal zu vermeiden. Ihr Vater und ihre Schwester haben mir nie etwas zuleide getan. Sie haben ihr Leben, das ungestört bleiben soll, und mich widert das meine an bis obenheran. Sylvia hat mich nicht zum Lumpen gemacht, ich war schon einer. Ich kann Ihnen auf die Frage, warum sie mich geheiratet hat, keine ganz klare Antwort geben. Ich glaube, es war bloß eine Laune. Wenigstens ist sie jung und schön gestorben. Man sagt, Fleischeslust mache einen Mann alt, erhalte eine Frau aber jung. Man sagt so allerlei Unsinn. Man sagt, die Reichen wüßten sich immer zu bewahren und in ihrer Welt sei immer Sommer. Ich habe unter ihnen gelebt und weiß, daß sie gelangweilte und einsame Menschen sind.
Ich habe ein Geständnis geschrieben. Mir ist ein wenig übel und mehr als ein wenig angst. Man liest von solchen Situationen in Büchern, aber was man liest, ist gar nicht wahr. Wenn es einem selbst zustößt, wenn man nichts weiter hat als den Revolver in der Tasche, wenn man in einem schmierigen kleinen Hotel in einem fremden Land in die Enge getrieben ist und nur noch einen Ausweg hat – glauben Sie mir, mein Lieber, daran ist nichts Erhebendes oder Dramatisches. Es ist einfach bloß gemein und eklig und grau und häßlich.
Also vergessen Sie mich und die ganze Geschichte! Aber vorher trinken Sie zu meinen Ehren in Victors Bar einen Gimlet. Und wenn Sie das nächstemal Kaffee kochen, gießen Sie für mich eine Tasse ein und tun Sie einen Schuß Bourbon hinein und zünden Sie mir eine Zigarette an und legen Sie sie neben die Tasse. Und danach vergessen Sie die ganze Geschichte! Terry Lennox – aus und vorbei, und damit adieu.
Es klopft an der Tür. Ich denke, es wird der mozo mit dem Kaffee sein. Wenn er's nicht ist, werden Schüsse fallen. Ich kann die Mexikaner im allgemeinen ganz gut leiden, aber ich kann ihre Gefängnisse nicht leiden.
Leben Sie wohl!
Terry"

Das war alles. Ich faltete den Brief wieder zusammen und steckte ihn in den Umschlag zurück. Es war also doch der mozo mit dem Kaffee gewesen. Sonst hätte ich den Brief nie bekommen. Jedenfalls nicht mit dem Bildnis Madisons. Ein Bildnis Madisons ist ein Fünftausend-Dollar-Schein.
Er lag grün und wie neu vor mir auf der Tischplatte. Ich hatte noch nie einen gesehen. Vielen Leuten, die bei Banken arbeiten, geht es auch nicht anders. Typen wie Randy Starr und Menendez tragen sie sehr wahrscheinlich als Taschengeldreserve bei sich. Wenn man zu einer Bank ginge und nach einem fragte, würden sie keinen haben. Sie müßten ihn erst von der Bundesbank besorgen. Es kann leicht ein paar Tage dauern. In den ganzen Vereinigten Staaten sind nur etwa tausend davon in Umlauf. Von dem meinen ging ein wohltuender Glanz aus. Er schuf ganz für sich ein wenig privaten Sonnenschein.

Ich ging nach einer Weile in eine Kino-Spätvorstellung. Der Film war uninteressant. Ich sah kaum, was vorging. Es waren nur Geräusche und große Gesichter. Als ich nach Hause kam, spielte ich auf dem Schachbrett einen ganz langweiligen Ruy Lopez, und das war ebensowenig interessant. Ich ging also zu Bett. Aber ich schlief nicht ein. Um drei Uhr früh wanderte ich im Zimmer umher und hörte zu, wie Chatschaturian in einer Traktorenfabrik arbeitete. Er bezeichnete das als Violinkonzert. Ich bezeichnete es als einen losen Ventilator-Treibriemen und pfiff darauf.

Eine schlaflose Nacht ist bei mir so selten wie ein dicker Briefträger. Wäre ich nicht mit Mr. Howard Spencer im Ritz-Beverly verabredet gewesen, ich hätte einer Flasche den Hals gebrochen und mich sinnlos betrunken. Und ich nahm mir vor, wenn ich das nächstemal einen höflichen Menschen in einem Rolls-Royce-„Silberspuk" sehen sollte, schleunigst in mehreren Richtungen davonzufahren. Keine Falle ist so lebensgefährlich wie die Falle, die man sich selber stellt. (Raymond Chandler, The Long Good-Bye)

Bacall, Bogart, Hawks, Lennox, Chandler, Godard

DER FREMDE

Alan Delon: Images, Ideen & Imaginationen ■ Von Michael Althen

Je trone dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur de cygnes;
Je hais le mouvement qui dèplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Ich throne in der Bläue
gleich einer unverstandenen Sphinx;
ein Herz aus Schnee schlägt
unter meiner schwanenweißen Haut;
ich hasse die Bewegung, die die Linien verschiebt,
und niemals weine und niemals lache ich.
Charles Baudelaire

Eine Vergangenheit:
„Als wir Ihren Lehrer befragten, erklärte er: ‚Er lächelte ständig und war überhaupt sehr liebenswürdig.' Das ist aber auch die einzige positive Äußerung in Ihrem ganzen Dossier. Ihr langes Strafregister beginnt mit 14 Jahren."
Und dazu nähert sich die Kamera langsam dem Gesicht eines Mannes, dessen Züge von der Erinnerung an ein Lächeln heimgesucht werden, das von jeher wußte, daß es gewinnend sein müßte. Denn es gab nichts anderes in diesem Gesicht.

Ein mögliches Leben:
„Dann flammten plötzlich die Straßenlaternen auf und ließen die ersten Sterne, die in die Nacht einzogen, verblassen. Ich fühlte, wie die Beobachtung der Bürgersteige mit ihrer Last aus Menschen und Licht meine Augen ermüdete. Das feuchte Pflaster glänzte im Laternenlicht, und die Straßenbahnen warfen in regelmäßigen Abständen ihren Lichtschein auf glänzendes Haar, auf ein Lächeln oder auf ein silbernes Armband. Bald wurden die Straßenbahnen seltener, die Nacht wurde schwärzer über den Bäumen und Laternen, und das Viertel leerte sich unmerklich, bis die erste Katze über die nun wieder stille Straße strich. Weil ich mich so lange auf die Stuhllehne gestützt hatte, tat mir der Hals weh. Ich ging nach unten und kaufte Brot und Nudeln, kochte und aß im Stehen.
Ich wollte am Fenster noch eine Zigarette rauchen, es war aber kühl geworden, und ich fror ein wenig. Ich schloß die Fenster, und als ich mich umwandte, sah ich im Spiegel etwas von dem Tisch, auf dem mein Spirituskocher neben Brotresten stand. Ich dachte, daß ein Sonntag vorbei und Mama nun begraben sei, daß ich wieder meine Arbeit tun würde und daß sich eigentlich nichts geändert habe."
So nahe kann ihm nur die Imagination treten: Er selbst kennt keine subjektive Rede.

Ein Abschied:
„Ich töte mich, weil ihr mich nicht geliebt habt, weil ich euch nicht geliebt habe. Ich töte mich, weil unsere Beziehungen lose waren, um unsere Beziehungen zu festigen. Ich lasse auf euch einen unauslöschlichen Makel."
Unsere Geschichten schreiben sich ihm ein. Aber das kann nicht sein. Nie.

1.
– „Der ist unverbesserlich. Haben Sie mal seine Augen gesehen? Voller Haß und Verachtung."
– „Ich habe auch Zärtlichkeit in ihnen gesehen."
Das sagt Gabin, der Bewährungshelfer, vor dem Bewährungsausschuß. Man sieht, was man sehen will.

2.
Was würde er machen, wird Delon von Gabin gefragt, wenn er an einem Unfall mit Verletzten vorbeikommt, und einer der Verletzten wäre sein Feind? Er müßte wissen, sagt Delon, warum der Mann sein Feind ist.
– „Nehmen wir an, er hat Ihnen die Frau weggenommen."
– „Das kann nicht sein."

In den zehn Jahren seiner Haft kam seine Frau immer wieder mit dem Plattenspieler an die Gefängnismauer und spielte ihm sein Lied vor. Zehn Jahre lang. Als gebe es keine Zeit.

3.
Keine Vergangenheit, keine Zukunft, kaum Gegenwart. Keine Hoffnungen und keine Wünsche, keine Ängste und keinen Schrecken. Seine Existenz ist eine Idee. So ist sie aller Veränderung entzogen.

4.
In einem ungezeichneten Porträt stand einmal: „Seine Fingerfertigkeit ist genial, und er besitzt eine einfach wunderbare Fähigkeit, mit sämtlichen Gegenständen und deren Funktion umzugehen. Gegenüber dem kompliziertesten Gerät vermag er innerhalb von drei Minuten herauszufinden, „wie es funktioniert". Innerhalb einer Sekunde ist er imstande, den Taschenspielertrick eines Profis nachzumachen, instinktiv. Obwohl seine Zeit als Fleischerlehrling bereits 30 Jahre zurückliegt, legt er heute noch bei Tisch eine beeindruckende Virtuosität beim Entbeinen, Tranchieren und Aufschneiden selbst der zähesten Keule an den Tag.
Wäre er nicht Schauspieler geworden, so hätte er mit seinen Händen, seinen körperlichen Fähigkeiten, allein mit seinen Begabungen, alles mögliche machen können. Kunsttischler, Pilot, Bildhauer für Miniaturen wie für Riesenstandbilder, Kunstreiter, Boxer, Scharfschütze, Restaurator für Ming-Porzellan, egal was. Außer bei Tieren habe ich nie jemanden gesehen, der mit seinem Körper so vollkommen in die Welt integriert ist. Mehr als Talent ist es wohl seine Natur. Ich frage mich, ob nicht daraus beim Film seine einzigartige Erscheinung resultiert. Seine Bewegungen sind immer harmonisch."

5.
Außer bei Tieren habe ich nie jemanden gesehen, der mit seinem Körper so vollkommen in die Welt integriert ist: Sein Auftreten ist keine Frage des Selbstbewußtseins, sondern des Instinkts. Nicht Worte, nicht Denken, nicht Verstehen. Sein Verständnis von der Welt: Es gibt keine Welt außer ihm.
Im Kino heißt das: Alle Welt existiert nur durch ihn.

6.
Seine Augen kennen keine Blicke, keine Neugier. Sie haben schon alles gesehen: „Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein, geht durch der Glieder angespannte Stille – und hört im Herzen auf zu sein."

7.
Wenn man sich für einen Moment lang mal Delon in einem ganz anderen Film vorstellt: ein armer Irrer, ein Aussätziger, ein Psychopath, ein Außerirdischer.

8.
– Was gibt es, mein kleiner Alain? Sie sind ein bißchen blaß. Und sehr traurig! Was ist los?
– Solange, du bist das Leben. Höre, Leben, ich kann dich nicht berühren. Das ist fürchterlich. Du bist da, vor mir, und es gibt keinen Weg, keinen Weg.
Das ist ein anderer Alain, in einem anderen Film. Was ihm fehlt, geht auch Delon ab. Aber Delon verspürt keinen Schmerz darüber. Und daß er wenigstens den Mangel empfinde, ist nur unser allzu menschlicher Wunsch: Einmal sich selbst vergessen, einmal der Sehnsüchte gewahr werden, die seine Erscheinung hervorruft, einmal nur wie jener andere Alain sagen können: „Gehen, ohne etwas berührt zu haben. Schönheit ... Güte ... alle ihre Lügen. Wenigstens du, du kennst die Wunder. Berühre den Aussätzigen."
Maurice Ronet hat diese Rolle gespielt. Es gab keinen besseren als ihn. Und dennoch stellen wir uns Delon darin vor. Weil er in diesem Film der Welt nicht entkommen wäre. Was ihn mit Ronet verbindet: Ihr Gesicht haßt die Bewegung, die die Linien verschiebt. Sie widersetzen sich dem Alter. Aber die Konturen werden weicher und die Züge härter. Alte Masken, längst reif für die Häutung. Und darunter liegt ein neues junges Gesicht.

9.
Schizophrenie: Lebensgier und Todessehnsucht. Leere und Erfüllung. Mit dem Samourai wurden zwei Schlußeinstellungen gedreht: einmal lacht er, einmal nicht. Es spielt keine Rolle. Es hat ihn ohnehin nie gegeben.

10.
„Als hätte dieser große Zorn mich von allem Übel gereinigt und mir alle Hoffnung genommen, wurde ich angesichts dieser Nacht voller Zeichen und Sterne zum ersten Mal empfänglich für die zärtliche Gleichgültigkeit der Welt. Als ich empfand, wie ähnlich sie mir war, wie brüderlich, da fühlte ich, daß ich glücklich gewesen war und immer noch glücklich bin. Damit sich alles erfüllt, damit ich mich weniger allein fühle, brauche ich nur noch eines zu wünschen: am Tag meiner Hinrichtung viele Zuschauer, die mich mit Schreien des Hasses empfangen."

Nur wer sich selber niemals kennt

Delon bei Visconti, Losey, Antonioni
■ Von Fritz Göttler

Ich habe Angst, sagt er, vor Krankheit, Invalidität, Paralyse; impotent werden, das wäre das Schrecklichste auf der Welt; das Sterben macht mir nichts, aber es soll schnell gehen …
Das Angesicht des Todes: „Man muß nur die Bilder vom Anfang und vom Ende von L'INSOUMIS miteinander vergleichen: ohne jedes Make up gibt es da den Übergang von einer geradezu gesunden Unschuld zum Gesicht eines Mannes, der vom Leben und vom Tod zerstört wird, denn fast den ganzen Film über stirbt er langsam an seiner Wunde." (Robin Bean)
Er war plötzlich da, präsent, 1957. Mit Unbefangenheit, mit Ignoranz bewegte er sich vor dem Auge der Kamera, das war nicht nur faszinierend und magisch, das war bereits einschüchternd und erschreckend.
Eine Unabhängigkeit, die nicht demonstriert wurde, sondern einfach da war, im europäischen Kino einzigartig, aber auch im amerikanischen (wo sie immer Selbstbestätigung und -sicherheit sein konnte, die im andern, der Gemeinschaft sich reflektiert fand).
Seine Unabhängigkeit tut nie, als gäb's den Blick der Kamera nicht, was wäre das auch für eine absurde Vor/Verstellung, sondern verlangt nach ihm, fordert ihn heraus.
Das Warten auf Godot war zu Ende, das Endspiel hatte begonnen.
Ein Einzelgänger, ein einsamer Wolf. Der mit seiner Einsamkeit kalkulieren kann, und kokettieren.
Ein unnahbarer Engel, der in sich zurückgezogen ist. Doch dann, immer wieder, der Blick, den er dem andern schenkt und der zurückkommt zu ihm: in einer außerordentlichen Bewegung wird er zum Moment der subtilsten Verführung.
Einer Verführung, die niemals Erfüllung verheißt, die nichts mehr verspricht, es sei denn, am Ende, die Abweisung, die Verlassenheit des andern. Eine Verführung zum Tod: er ist Tadzio, dem zu folgen keiner wirklich sich weigern wird.
Seine ewige Jugend provoziert, die Verstörung, die er auslöst, haben seine Regisseure immer wieder zu bewältigen versucht, René Clément, Alan Cavalier, Jacques Deray: indem sie ihn zum Dämon machten, seine Unergründlichkeit akzentuierten. Ein paar nur haben diese Jugend verherrlicht, die Ewigkeit verspricht, Narzißmus des Alters und der Alternden: haben, Vater und Liebhaber in einem, ihre Liebe zu ihm ihre Filme bewegen lassen: Melville, Visconti, Losey.
Liebesbriefe sind ihre Filme, von jener geheimnisvollen Art, daß eine Antwort auf sie nicht erhofft und erwartet wird.
Melville hatte, das macht das Faszinierende seiner Beziehung zu ihm aus, diese Liebe zu kaschieren versucht, und die Rolle, die zu spielen er selbst bereit war. Die Kälte seiner Filme ist nur Zeichen ihrer übergroßen Empfindsamkeit.
Wie distanziert dagegen die Analyse, die Antonioni von ihm inszeniert, Verführung ganz und gar unbefangen, als Tanz an der Börse. Seine sonst so glatte strenge Frisur ist leicht gekräuselt, in frechen Strähnen, er ist in Bewegung wie sonst nie wieder, Pirouetten und Zwischenspurts, schnelle kleine Bewegungen, nervös und bis in die Fingerspitzen kontrolliert zugleich, Blicke, die den andern streifen, in rascher Vergewisserung des Eindrucks, den er macht. Wie immer bei Antonioni: das Spontane als Ergebnis der präzisen Kalkulation. Als Beiprodukt, als Nebeneffekt: Im Café neben der Börse lässig einen Geldschein aus der Tasche ziehen und auf den Tresen werfen, einen Eiskaffee bestellen, schnell ein Bissen, zum nächsten Telefon, einer vorübergehenden Frau an den Hintern gelangt, noch ein Schluck Kaffee, zurück zur Telefonzelle, dann ab mit Monica Vitti, die ihn schon lang, mit wachsender Unruhe und Faszination beobachtet.

Und unter ihrem Blick der Antonionis, prüfend und überwältigt, der beste Regisseur vielleicht für ihn, weil er sich, so heißt es, immer in die Frauen verlieben mußte, die er filmte.

Er ist ohne eigene Identität, Manifestation des Verlangens des andern. Sein Gesicht eine weiße Wand, eine leere Projektionsfläche. „Der Thesper Narkissos war der Sohn der blauen Nymphe Leiriope, die der Flußgott Kephissos einst mit seinen gewundenen Flüssen umschlungen und hernach vergewaltigt hatte. Der Seher Teiresias sagte Leiriope, die ihn als erste um Rat fragte: ‚Narkissos wird sehr alt werden – aber nur, wenn er sich niemals selber kennt.' Es war verständlich, daß sich jeder in Narkissos verliebte, selbst als er noch ein Kind war. Mit sechzehn Jahren bereits wies er herzlos die Liebe von Männern und Frauen zurück; er war von trotzigem Stolz auf seine eigene Schönheit erfüllt." (Ranke-Graves, Griechische Mythologie)
Er stört, er zerstört die Ökonomie jeder Darstellung. Die Tragödie, die jeder Mann in sich selbst trägt: der Spruch wird bei ihm zur Koketterie. Er entzieht sich der klassischen Kategorie, des Tragischen und des Schauspiels. Was in ihm geschieht, unsichtbar, wovon man nicht mal etwas zu ahnen vermag, ist das Nichts. Seine Seele ist wie die Bühnen Becketts.
Er funktioniert wie ein Revenant, und der da zurückkommt, nach Himmel oder/und Hölle ist nicht mehr der der gegangen ist. Und der nicht, der er den Tag zuvor war oder den danach, oder, auferstanden, den zweiten und den dritten.
Wenn er mit Monica Vitti durch die Straßen geht, hören sie auf einer Wiese Klaviermusik: Spielt gut der Pianist … Muß ein alter Mann sein … Dann eine Totale der Wiese, zur Musik laufen sie ein paar Schritte, gehen wieder, laufen wieder, und er hat, beim Antritt, eine Anmut in seinen Stakkatoschritten, die nur vergleichbar ist mit der von Jerry Lewis.
Tadzio/Tancredi. „IL GATTOPARDO, das ist die Geschichte eines Ehekontrakts: die Schönheit Angelicas der Gier Tancredis zum Fraß vorgeworfen. Tancredi ist nicht nur ein gieriges und zynisches Wesen. Zu Beginn des Pro-

zesses von Deformation und Korruption kann man in seiner Person diese Reflexe der Kultur, der Noblesse und der Männlichkeit aufblitzen sehen, die durch die Unbeweglichkeit des Föderalismus beim Prinzen Fabrizio di Salina kristallisiert und zur Unbeweglichkeit gebracht wurden, ohne Hoffnung auf eine Zukunft.

Am teuersten ist mir mein Bestreben, daß Tancredi und Angelica in der Ballnacht den Zuschauer an Odette und Swann erinnern mögen. Hast du dich jemals gefragt, ob ein Mensch wie Tancredi fähig gewesen wäre, nicht nur die Unterdrückung der Aufstände von 1896 zu billigen, sondern, später, den Faschismus? Ich habe mir diese Frage gestellt, und wie Lampedusa durchschimmern läßt, daß er diese Frage mit Ja beantworten würde, das hat mich, muß ich sagen, zutiefst bewegt. Den ganzen Film über habe ich nicht aufgehört, dieses verstörende und widersprüchliche Licht auf Tancredi zu projizieren." (Visconti)

Visconti, erzählt Delon, hätte den alten Fürsten selber spielen mögen, wie auch, möchten wir ergänzen, den Aschenbach und den alten Professor in GRUPPO DI FAMIGLIA, den dann wieder Lancaster spielt, und der auf seinen Tancredi stößt, den Helmut Berger.

Schade, daß er eine Hure ist: Tancredi, der seine politischen Überzeugungen verrät, das ist auch der Sohn, der seinen Vater verrät. Einer, der nicht mal mehr mit der Liebe spielt: der keine Liebe will, und der bereit ist, sich dadurch auch selbst zu zerstören. Wie immer bei Visconti: das Opfer, die Drein- und Preisgabe; das Selbstopfer, die Aufgabe.

Irrlichternd: „Wenn ich überlege", hat Maurice Ronet zu ihm gesagt, mit dem er oft zusammenspielte, „wie wir uns lieben, und in all unseren Filmen tötest du mich." Als M. Klein erscheint er dann, mit seiner ungewohnten, in die Stirn gezogenen Frisur, als Doppelgänger des toten Freundes.

Heimkehr, die Biografie eines Toten: L'INSOUMIS sollte ursprünglich *La Mort du loup (Der Tod des Wolfes)* heißen, der Titel einer Geschichte von Alfred de Vigny: „Ein Wolf, so ungefähr die Geschichte, wird verwundet und versucht seinen Weg in die Heimat zu finden, denn weg von ihr kann er nicht sterben. Wie dieser Wolf bin ich in diesem Film, verwundet und nichts anderes im Sinn als zurück nach Hause zu kommen, was so weit weg ist." Der Film beginnt 1958 in Kabylie, mit Thomas als Kämpfer in der Fremdenlegion. Er riskiert sein Leben, um einen Freund zu retten, aber dann ist der Mann bereits tot. Er erkennt die Vergeblichkeit des Krieges, das sinnlose Morden, das da vor sich geht. Drei Jahre später, nach dem Putsch der Generäle, findet er sich als Deserteur in Algerien wieder; er schließt sich der OAS an, verläßt sie aber wieder, um nicht in eine kriminelle Aktion verwickelt zu werden. Er befreit eine gefangene Frau, eine Anwältin aus Lyon, die bei einem Prozeß zwei algerische Gefangene verteidigen sollte, aber bei einem Schußwechsel mit anderen OAS-Mitgliedern bekommt er einen Bauchschuß ab. Die Frau versorgt ihn mit Erster Hilfe und gibt ihm genug Geld für den Heimweg nach Luxembourg, zu seinem Hof, der Mutter und der kleinen Tochter, für die er seit dem Weggang seiner Frau sorgte. Mit dem Schiff entkommt er nach Frankreich, aber beim Halt seines Zuges in Lyon steigt er aus, um nach dem Mädchen zu suchen, ohne zu merken, daß er von OAS-Leuten verfolgt wird. Eine eigenartige Beziehung entwickelt sich zwischen den beiden, eine Liebe, die, so spürt sie, die Prinzipien verletzt, auf denen ihr Leben bislang gegründet war. Nach einem weiteren Mordversuch der OAS willigt sie ein, ihn nach Luxembourg zu fahren, auf die Gefahr hin, ihre eigene Ehe zu zerstören. Später muß sie ihren Mann um Hilfe bitten, und das Paar versucht Thomas auf den letzten Abschnitt seiner Reise zu bringen. In dieser Phase durchleidet er bereits Zustände eines von den Schmerzen verursachten Deliriums. Am Ende des Films ist er kaum mehr als der Geist eines menschlichen Wesens; sein Gesicht ist farblos, seine Wangen eingesunken, seine Augen reflektieren kaum. (Nach Robin Bean)

Der stumme Schrei (in M. KLEIN, wenn am Ende im Vel'd'Hiv' Michael Lonsdale wieder auftaucht): „Sie müssen ganz und gar Tier sein", habe ich zu Delon gesagt, „Sie müssen eine Art enorme Raubkatze aus dem Dschungel sein, auf dem Sprung um zu töten. Ihr Haß ist umso größer, als Ihre Gefühle für den Anwalt gemischt sind: Schuld, weil Sie mit seiner Frau schlafen, Verachtung, weil Sie wissen, daß er ein Gauner ist und die Augen vor Ihrer Liaison verschließt. Haß, weil er Sie ertappte, wie Sie auf Klein zielten. Delon sagte: ‚Was für einen Schrei soll ich ausstoßen?' ‚Als wären Sie ein wilder Hund.' Das machte er, einmal, und es war perfekt. Aber bei der Tonmischung habe ich den Schrei dann geschnitten, so daß er nun stumm ist, aber meiner Ansicht nach ist das noch schrecklicher ..." (Joseph Losey)

Die Freiheit, die Losey ihm läßt, im Gegensatz zu den rigiden Perfektionisten Visconti, Melville, Antonioni, die das geringste Detail in Dekor und Bewegung bestimmen, wird zur gefährlichsten Falle: ein Tuch, das ein wenig zu hoch aus der Brusttasche ragt, eine Krawatte eine Spur zu breit, das Augenlid etwas zu schnell hochgezogen, und schon hat M. Klein seine bourgeoise Maskierung verraten.

Das leere Gesicht: Er ist als Einzelgänger immer Doppelgänger gewesen, zwischen Leben und Tod. *Tom Ripley* bei Clément. *M. Klein* bei Losey. *Terry Lennox* bei Godard. Poes *William Wilson* bei Louis Malle, die Konfrontation mit sich selbst: ... matte optische Eindrücke meiner frühesten Kindheit, wildverworrene Erinnerungsgedränge aus einer Zeit, da die Erinnerungsfähigkeit selbst noch ungeboren war. Ich kann das auf mich eindringende Gefühl nicht besser beschreiben, als wenn ich sage, wie ich nur unter Schwierigkeiten die Einbildung abzuschütteln vermochte, mit dem Wesen, das da vor mir stand, in sehr weit zurückliegenden Zeiträumen schon einmal bekannt gewesen zu sein – auf irgendeinem, schier unendlich fernen Punkt der Vergangenheit."

Narkissos 2: „Zu Donakon in Thespien fand er eine Quelle, klar wie Silber. Noch nie war sie von Vieh, Vögeln, wilden Tieren oder selbst von den fallenden Zweigen der Bäume, die sie beschatteten, gestört worden. Er warf sich erschöpft nieder. Da verliebte er sich in sein eigenes Spiegelbild. Zuerst versuchte er den schönen Knaben, den er im Wasser vor sich sah, zu umarmen und zu küssen. Aber bald erkannte er sich selbst, lag da und schaute Stunde um Stunde verzückt auf das Wasser. Wie konnte er es ertragen, seine Liebe zu besitzen und doch nicht zu besitzen? Kummer quälte ihn endlos, doch er erfreute sich an der Qual. Wenigstens wußte er, daß sein Bildnis ihm treu bliebe, was immer auch geschehe." In M. KLEIN steht er neben seinem Spiegel und schaut durch eine Tür, und dann wirft er einen kurzen, seitlichen Blick in den Spiegel, doch bevor dieser Blick die Spiegeloberfläche treffen kann, gibt es einen harten schnellen Schnitt, auf den dunklen Gang, in dem er nun im Hintergrund steht und sich im Dunkel verliert.

L'INSOUMIS, das Ende. Er kehrt heim und tritt ins Haus ein, es ist schon der Augenblick des Todes, er passiert ein paar Räume, und in dem einen tickt die Uhr langsamer als in dem nächsten ...

Der Schnurrbart von Delon

Ein Regisseur verschwindet – war er jemals da? ■ Ein Gespräch zu Jean-Piere Melville von Michael Althen und Fritz Göttler

... All die Aspekte, die wesentlich sind für einen Mann, die Würde, der Mut, die Brüderschaft, die Intelligenz, die Noblesse, der Respekt und die Scham: Es gibt nur zwei Rahmensituationen für ein solches Abenteuer, den Krieg und das Gefängnis, denn – da bitte ich die Damen (die ich außerordentlich liebe) um Verzeihung – denn nur in diesen beiden Situationen ist der Mann ohne Frau, selbst wenn er unablässig an sie denkt, und er kann keine Sublimierung finden, es sei denn jenseits seiner Begierden, seiner Libido und seiner Komplexe. Im Krieg oder im Gefängnis hat der Schönste nicht mehr Liebe als der Häßlichste, der Tatenkräftige nicht mehr als der Zaudernde, der Zynischste nicht mehr als der Zärtlichste. Und dieses Fehlen eines Wettstreits, einer Rivalität ist es, was die Männer wirklich männlich macht. Ich habe lange den Krieg mitgemacht und genügend Gefängnis, um zu wissen, wovon ich spreche. (Jean-Piere Melville)

L'éspace littéraire/Le dehors, la nuit:
Die Falle der andern Nacht, das ist die erste Nacht, in die man eindringen kann: wo man sicherlich aus Angst eintritt, wo die Angst aber euch birgt, und wo die Ungewißheit euch Schutz wird. In der ersten Nacht, scheint es, wird man vorandringend die Wahrheit der Nacht finden, wird man, weiterschreitend, auf etwas Wesentliches stoßen – und das gerade in dem Maße, als die erste Nacht noch zur Welt gehört, und über die Welt zur Wahrheit des Tages. In dieser ersten Nacht zu wandern ist dennoch keine einfache Bewegung. Eine solche Bewegung evoziert in *Der Bau* die Arbeit von Kafkas Tier. Hier versichert sich jemand solider Verteidigungen gegen die Welt des Oben, und setzt sich aber der Unsicherheit des Unten aus. Baut in der Art und Weise des Tages, aber das ganze unter der Erde, und was sich da emporrichtet, senkt sich wieder, und was sich hochreckt, verfällt dem Schlund. Je solider der Bau vom Draußen abgeschlossen scheint, desto größer die Gefahr, daß man mit dem Draußen eingeschlossen wird, daß man ohne Ausweg der Gefahr ausgeliefert ist, und wenn von dieser vollkommen geschlossenen Intimität drohende Gefahr ausgeschlossen scheint, dann wird gerade die Intimität drohende Fremdheit, kündigt sich das Wesen der Gefahr an.
Es gibt immer einen Augenblick, wo, in der Nacht, das Tier das andere Tier hören muß. Das ist die andere Nacht. Das hat überhaupt nichts Erschreckendes, das besagt nichts Außergewöhnliches – das hat nichts gemein mit den Phantomen und den Ekstasen –, das ist lediglich ein unmerkliches Murmeln, ein Geräusch, das man kaum von der Stille unterscheidet, das Rieseln des Sandes der Stille. Nicht mal das: nur das Geräusch eines Arbeitens, einer Bohrung, einer Erdaufschüttung, zuerst immer wieder aussetzend, aber hat man es einmal ins Bewußtsein aufgenommen, hört es nicht mehr auf. Kafkas Erzählung hat kein Ende. Der letzte Satz ist offen auf diese Bewegung ohne Ende: „Aber alles blieb unverändert." (Maurice Blanchot) *fg*

Ein Foto aus CERCLE ROUGE ... Erinnern wir uns, welche Szene das ist?
– Ich kann das nicht auf eine einzelne Szene beziehen, es kommt mir eher wie ein Signet vor, ein Emblem. Es ist ein Foto, das ein bestimmtes Bild von Delon in diesem Film vermitteln soll, aber ohne daß es eine bestimmte Szene meint.
– Der besondere Eindruck, den dieses Bild macht, das hängt irgendwie mit dem Schnurrbart zusammen; das ist eines der wenigen Male, wo er einen Schnurrbart trägt.
– Gibt es das überhaupt in einem anderen Film?
– Am Anfang von LES AVENTURIERS, hat er da nicht einen Schnurrbart? Jedenfalls fand ich immer, daß das zu seiner Ernsthaftigkeit beiträgt, speziell in diesem Film.
– Für mich entsteht da ein Eindruck von einer Art künstlichen Erwachsenwerdens; was im Grund aber völlig fake ist, wie eine Verkleidung wirkt. Im FLIC merkt man dann ja gleich, er ist eigentlich doch nicht älter geworden, zum Beispiel im Vergleich zum SAMOURAI.
– Spielt das überhaupt eine Rolle, bei Delon, die Zeit oder das Alter? Das fand ich immer am allererstaunlichsten an ihm, daß sich diese Frage überhaupt nicht stellt: was vorher war und was hinterher, möglicherweise, mit ihm sein wird.
– Speziell in den Filmen für Melville?
– Speziell bei Melville, aber das ist schon eine Tendenz, die Delon in den meisten seiner Filme hat.
– Gibt es das überhaupt, eine Entwicklung bei Melville?
– Im Werk oder im einzelnen Film, in den Figuren?

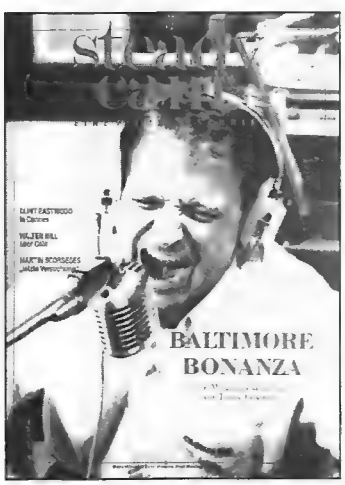
Filmographie Jean-Pierre Melville

1949 LE SILENCE DE LA MER
(mit Howard Vernon, Nicole Stéphane, Jean-Marie Robain)
1950 LES ENFANTS TERRIBLES *(Die schrecklichen Kinder)*
(mit Nicole Stéphane, Edouard Dhermitte, Jacques Bernard)
1953 QUAND TU LIRAS CETTE LETTRE
(mit Juliette Gréco, Philippe Lemaire, Daniel Cauchy)
1956 BOB LE FLAMBEUR *(3 Uhr Nachts)*
(mit Roger Duchesne, Isabelle Corey, Daniel Cauchy)
1959 DEUX HOMMES DANS MANHATTAN
(mit Pierre Grasset und Jean-Pierre Melville)
1961 LEON MORIN PRETRE *(Eva und der Priester)*
(mit Jean-Paul Belmondo, Emmanuelle Riva)
1963 LE DOULOS *(Der Teufel mit der weißen Weste)*
(mit Jean-Paul Belmondo, Serge Reggiani, Jean Desailly, Michel Piccoli)
1963 L'AINE DES FERCHAUX *(Die Millionen eines Gehetzten)*
(mit Jean-Paul Belmondo, Charles Vanel, Michèle Mercier)
1966 LE DEUXIEME SOUFFLE *(Der zweite Atem)*
(mit Lino Ventura, Paul Meurisse, Raymond Pellegrin)
1967 LE SAMOURAI *(Der eiskalte Engel)*
(mit Alain Delon, Nathalie Delon)
1969 L'ARMEE DES OMBRES *(Armee im Schatten)*
(mit Lino Ventura, Paul Meurisse, Simone Signoret, Serge Reggiani)
1970 LE CERCLE ROUGE *(Vier im roten Kreis)*
(mit Alain Delon, Yves Montand, André Bourvil, Gian-Maria Volonté)
1972 UN FLIC *(Der Chef)*
(mit Alain Delon, Richard Crenna, Catherine Deneuve)

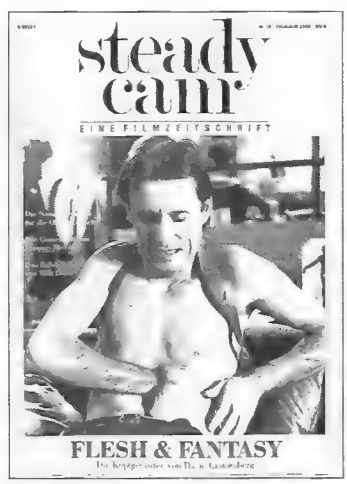
– Entwicklung der Filme, der Figuren. Entwicklung überhaupt eben.
– Die gibt es nicht, würde ich behaupten. Mir kommt das mehr wie ein Pendel vor, das wird einmal angestoßen und am Schluß pendelt es sich ein, auf eine Position. Wobei der FLIC ja nicht unbedingt der strengste von seinen Filmen ist. Obwohl er, beim Wiedersehen jetzt, dann doch wieder strenger war, als beispielsweise der SAMOURAI: nicht auf die Figur bezogen, sondern auf das, was zwischen den Figuren passiert.
– Strenge bei Melville, das ist sowieso nie auf eine Figur bezogen. So wie auch die Filme nie so recht konzentriert sind auf eine Person, sondern immer wieder abschweifen. Auch wenn eine Hauptperson da ist, irgendwie zerfasert das dann auch wieder, sogar im SAMOURAI, der auf den ersten Blick wie die Studie, die Analyse eines Killers aussieht, und beim Wiedersehen kommen einem die Nebenfiguren plötzlich viel wichtiger vor. Die Figur der Freundin zum Beispiel, Natalie Delon, die andere Frau vielleicht auch, die Sängerin im Club. Und was man den Helden nennen könnte, rutscht immer wieder aus dem Blickfeld, aus dem Interessenbereich dieser Filme.
– Vielleicht ist diese Szene im CERCLE ROUGE, Montands Delirium, wenn die Tiere aus dem Wandschrank kommen, am Ende doch nicht so lächerlich. Vielleicht sind all diese Figuren im SAMOURAI auch schon Delons Phantome aus dem Wandschrank. So kommt es einem jedenfalls vor in der Erinnerung. Als ich den SAMOURAI das erstemal sah: das war wirklich der erste Film überhaupt, der mir als ein von einem Regisseur gemachter Film bewußt wurde, und diese Figuren und was um sie herum ist, das kam mir vor wie Auswüchse von dieser einen Figur, Jeff Costello.
– Besonders drastisch, was solche Auswüchse, was diese irrealen Figuren angeht, ist natürlich L'AINE DES FERCHAUX. Was vielleicht damit zusammenhängt, daß es in Amerika, in den Sümpfen des Südens spielt. Daß Melville dabei keine so persönlichen Erfahrungen hat wie bei den Geschichten, die in Frankreich spielen, dem Gangster- und Gauner-Maquis der unmittelbaren Nachkriegszeit. So wie er dann auch – ebenfalls ein Moment dieser

Nathalie Delon in **LE SAMOURAI**

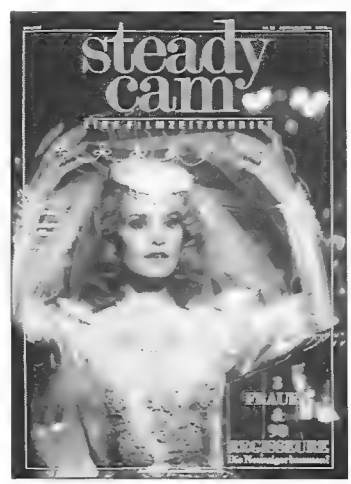
Auswüchse – in seinen Filmen der Sechziger oder Siebziger Atmosphäre und Figuren genommen hat eher aus den Jahren nach Kriegsende. Er ist einfach stehengeblieben; er hat sich einfach an einem bestimmten Punkt eingenistet und nicht weiter um sich geschaut. Diese Geschichte mit seinen nächtlichen Autofahrten durch Paris: das heißt ja auch, daß er gar nicht mehr versucht, das Leben irgendwie konkret zu erfahren, das ist ja ein freiwilliger Rückzug. Nur noch Reflexe, in den Windschutzscheiben, aus der Distanz. Und die ganzen persönlichen Erfahrungen, die in seinen Filmen stecken, das stammt alles aus der Vorkriegs- und Kriegszeit.



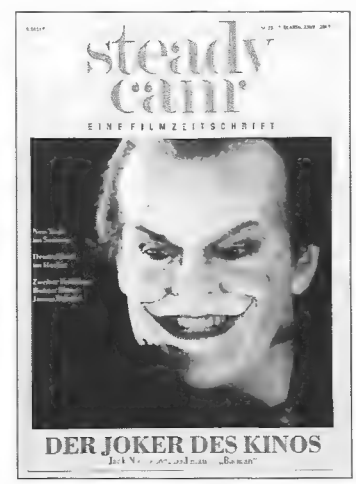
HEFT 10
Oktober 1988, 70 Seiten, DM 9,–
Porträt: Barry Levinson.
Interview: Clint Eastwood.
Filmfestivals: Cannes, Venedig.
Analyse: Walter Hill.
Kritiken: Dirty Dancing, Good morning Vietnam, Die letzte Versuchung Christi, Der Prinz aus Zamunda.



HEFT 11
Frühjahr 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Porträt: Die Welt des David Cronenberg.
Face of the year: Michelle Pfeiffer.
Top Ten '88, Gewinner & Verlierer '88.
Kritiken: Mississippi Burning, Ein Fisch namens Wanda, Young Guns, Betrayed, Angeklagt, Rain man.



HEFT 12
Sommer 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Porträt: Roger Donaldson.
Interview: Lawrence Kasdan.
90 Regisseure für die 90 er, 1. Teil.
Faces: Jessica Lange, Christine Lathi, Melanie Griffith.
Kritiken: Gefährliche Liebschaften, Annies Männer, Die kleine Diebin, Sie leben!



HEFT 13
Herbst 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Interview: Phillip Noyce.
Story: New York im Sommer, Cannes.
90 Regisseure für die 90 er, 2. Teil.
Faces: Jack Nicholson, Rutger Hauer, James Belushi, 8 neue Gesichter!
Kritiken: Todesstille, Half Moon Street, Old Gringo.

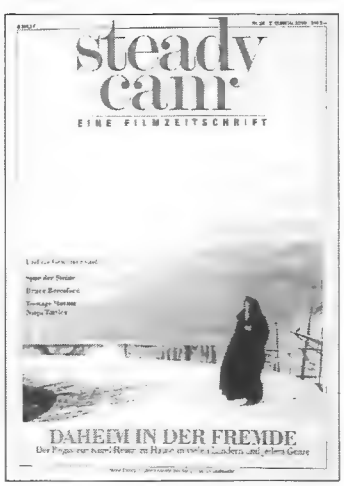
Once upon a time in

Bitte benutzen Sie die beiliegende Bestellkarte!

– War das in den frühen Filmen anders? Das hat mich am FERCHAUX immer gestört: diese Figuren, die überhaupt keine Verbindung mehr zur Realität haben, dieses erfundene Amerika, dieser ganze erfundene amerikanische Süden, das klappt einfach nicht. Weil es nicht zu dem paßt, was man vom amerikanischen Süden kennt, aus anderen, aus den amerikanischen Filmen. Diese Figuren erschienen mir immer alle aus der Luft gegriffen. Ich mochte den Film immer bis zu dem Moment, da sie ihre Fahrt durch Amerika anfangen, hinunter in den Süden, wenn sie die GIs treffen.
– Aber das ist nichts als die Konsequenz dessen, was von Anfang an drinsteckt in der ganzen Geschichte. Kein Bruch, sondern alles ist doch schon angedeutet, auf schreckliche Weise.
– Es sind zuviel Emotionen in dem Film, für Melville untypische Emotionen, die da abgerufen werden: bei denen ich keine Verbindung sehe zu der ganz strengen Stilisierung, die die Figuren anfangs auszeichnet. Er braucht ja nur ganz wenig Striche, um den Fercheaux zu zeichnen, wie er vor seinem Aufsichtsrat steht und dann ganz schnell flieht. Genauso Belmondo …
– Aber die beiden sind doch, und das von Anfang an, ganz irreale Figuren, Phantome.
– Aber völlig emotionslos. Wie da erzählt wird, das hat nichts mit Emotionen zu tun. Am Anfang sind die beiden wie seine späteren Figuren: die gehen eben ihren Weg, und nichts berührt sie wirklich. Wenn der Alte dann später das Jammern anfängt, und Belmondo irgendwie mit sich nicht recht im reinen ist, nicht weiß, wie er sich jetzt verhalten soll – ganz sicher weiß er das ja nie –, das sind Dinge, die passen nicht zu Melville. Das kommt später nie wieder vor.
– Dich stört also, daß Inszenierungen und Selbstinszenierungen, daß Images auf einmal nicht mehr funktionieren.
– Das hat vielleicht mit meinem Melville-Bild zu tun, daß ich das nicht mag. Es mag ja in sich schlüssig sein, aber das kann nicht das sein, was ihn wirklich interessiert hat. Sonst hätte er das später noch einmal aufgenommen.

HEFT 14
Winter 1989, 68 Seiten, DM 9,–
Interviews: James Cameron, H. Selby.
Storys: O. Assayas, A. Zulawski, B. Reiner.
90 Regisseure für die 90 er, 3. Teil.
Faces: Joe Spinell – letztes Interview.
Kritiken: Sex, Lügen...,Der Koch, der Dieb..., Daniel, Das dreckige Spiel, Jacknife.

HEFT 15
Frühjahr 1990, 68 S., 87 Fotos, DM 9,–
Faces: Harrison Ford.
Catch 22: Die Filme der 80 er.
Interview: Michael Moore.
Baseball-Filme.
Oscar-Prognose.
Kritiken: Geboren am 4. Juli, War of the Roses, Casualties of War.



HEFT 16
Sommer 1990, 68 S., 112 Fotos, DM 9,–
Porträt: Karel Reisz.
Faces: Greta Garbo, Robin Harris.
Clint Eastwoods Reise ins Ich.
Berlinale. „Twin Peaks".
Kritiken: Spur der Steine, Die fabelhaften Baker Boys, Always, Music Box, Blue Steel.

Alle 3 Monate 198 Gramm Film für ganze DM 9,–

Cologne: steadycam

Delon als Samouraï: Stümper . . .

. . . oder Profi?

– Aber, dies eine wesentliche Erfahrung der Retrospektive, zersetzt sich nicht heute, beim Wiedersehen, von allein, was man damals als ein ganz kompaktes Image gesehen hat. Mir kam es vor, als wäre es so konsequent und so hermetisch nie gewesen. Als wäre jedes dieser Images nur ganz oberflächlich, ganz fragmentarisch gewesen. Diese mythische Figur Delon im SAMOURAI, beim Wiedersehen war sehr wenig davon zu spüren, das war eher ein unreifer Knabe, überhaupt kein Profi, sondern ein Mann, der eine Arbeit ausführt und dem dabei erstaunlich viele Fehler passieren.

– Aber wenn man diese Filme sieht, und wie Images aus ihnen werden, dann wundert man sich doch, wie er das so vereinfachen konnte: wie es diesen Reichtum gibt und am Ende doch wieder ein Image herauskommt.

– Delon im SAMOURAI, funktioniert diese Figur für dich wie vor zehn Jahren?

– Im Grunde schon. Weil ich schon damals den Film nicht an ihm allein festgemacht habe. Es spielte keine Rolle, ob ich ihn nun für einen Profi oder eher für einen Dilettanten hielt, schon damals hat mich mehr sein Weg durch das Ganze interessiert: was sich auf diesen Stadtplan mit den blinkenden Lämpchen, bei der Verfolgung durch Paris, konzentrieren ließ. Die Leere seines Zimmers mit dem piepsenden Vogel, die Polizisten, die das Mikro aufhängen, an solche Sachen erinnere ich mich eher als daran, ob Delon nun eine beeindruckende Figur war.

– Für mich hatten diese ganzen Szenen – wieder so ein Moment der Irrealität – eine Art Bühnencharakter: all diese Räume sehen aus wie Szenenbilder, wie Dekors. Und all die Existenzen und Bewegungen, die sich darin vollzogen, sehen aus wie gespielt, und zwar speziell mir, dem einzelnen Zuschauer vorgespielt, vorgetäuscht. Das Gefühl, als sei alles bloß auf meine Perspektive hin ausgerichtet. Wobei ich kein unsichtbarer Zuschauer war, sondern einer, auf den ständig geschielt wurde, aus den Augenwinkeln. Als würde diese Welt speziell für mich existieren. Besonders drastisch habe ich das in Erinnerung in dieser Wohnung von Bourvil im CERCLE ROUGE. In meiner Erinnerung besteht die nur aus dem Gang, wo er seine Katzen begrüßt, mehr sieht man nicht von dieser Wohnung. Du hast wirklich den Eindruck, da ist eine Welt ganz speziell für dich aufgebaut, aber du kriegst nicht diese Welt selbst zu sehen, nur diesen besonderen Ausschnitt. Wie diese Welten in der Twilight Zone-Serie, die auch nur für ein paar bestimmte Leute aufgebaut sind, Potemkinsche Dörfer, und wenn man sich nur einen Schritt von seinem Zuschauerplatz fortbewegen würde, würde man alles als Fassade, als Dekor erkennen, Pappwände usw., würde man die Verstrebungen erkennen, die diese Pappwände stützen. Eine Welt der Anamorphose, eine Inszenierung, die voll auf einen einzigen Punkt ausgerichtet ist, auf den nämlich, wo du sitzt. Ein Image-Image, das da entsteht.

– Das ist etwas, weswegen Leute im Kino dann lachen, dieses Schielen nach dem Zuschauer. Für mich hat das aber doch immer als ganze, als geschlossene Welt funktioniert. Beim Wiedersehen weiß ich jetzt schon, daß es drei- oder viermal der gleiche Blick auf den Kühlschrank war, aber Bourvils Wohnung funktioniert trotzdem als geschlossener Raum. Dadurch, daß alles so reduziert ist, kann man die Lücken sehr leicht selbst ausfüllen, zu einer ganzen Wohnung, zu ganzen Räumen, zu einem ganzen Leben ergänzen. Wobei ich mir nicht ganz sicher bin, wie das nun eigentlich funktioniert, das ganze ist ja eher ärmlich und sehr stilisiert; was man aber niemals als Mangel empfunden hat.

– Es ist auch kein Mangel, und keine eigentliche Stilisierung, diese Einstellung ergänzt sich eben nicht zu einer ganzen Wohnung in meiner Imagination, zu einer Welt an sich. Wodurch die Filme eine ganz eigene Realität haben, ein eigenes Gefühl von Realität vermitteln, das dann auch auf die Figuren rückwirkt und auf das, was die Qualität ihres Lebens ausmacht. Die Figuren haben einfach nichts Heutiges.

– Weil sie überhaupt keine Zeit haben.

– Sie leben in einer Twilight Zone. Wobei ich mir bei Filmen mit Killern, wie SAMOURAI oder CERCLE ROUGE immer sofort die Frage stelle, wo ist

Künstliche Welten . . .

. . . mit Menschen aus der Twilight Zone

Der Banküberfall sowie der Coup über und im Zug in **LE FLIC:** *Rituale und das Zurschaustellen der eigenen Fähigkeiten*

Delon „setzt sich ans Klavier und klimpert ein paar Töne . . .

. . . das reicht völlig für eine Beziehung zur Deneuve."

da die Beziehung zur Realität. Sind das reine Planspiele der Phantasie, oder gibt es tatsächlich eine Realität dahinter, einen Bezug zu unserer Gesellschaft. Diese Frage stelle ich mir da besonders nachdrücklich, weil's eben eine irreale Tätigkeit ist, eine ins Extrem getriebene Art der Betätigung.

– Und auch irgendwie besonders unfruchtbar. Ich finde diese Filme irgendwie ziemlich tröstlich. Wenn man aus ihnen herauskommt, ist die Differenz zum Leben, merkwürdigerweise, wesentlich weniger spürbar als nach anderen Filmen. Es gibt Filme, aus denen trägst du hinterher etwas mit dir hinaus in die Welt, das dann verblaßt, und dieses Verblassen ist spürbar. Und gerade bei den Melville-Filmen, die besonders künstlich wirken, besonders abgehoben von der Realität und realitätsarm, ist dieses Verblassen am wenigsten schmerzlich. Sie fügen sich ein, wie auf einer höheren Ebene, die durchaus in der Realität existiert, neben der Realität, etwas, das ohnehin in einem steckt.

– Für mich steckt eher viel mehr von uns, von unserer bürgerlichen Welt in diesen Filmen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. So sind die Helden, trotz des Images, das sie erstmal demonstrieren, im Grund genauso wie wir; spießiger und bürgerlicher als wir sie in der Erinnerung hatten.

– Aber dann gibt es doch immer wieder Szenen, die da herausfallen: die Brutalität zum Beispiel, mit der Belmondo im DOULOS diese Frau behandelt. Das fällt gerade aus dieser Erfahrung heraus, das ist etwas, was nicht Teil von einem selber ist: weil das so eklatant ist, wie er sie fesselt und schlägt und quält. Das war schon immer eine Szene, die mich ganz merkwürdig berührt hat, etwas, was ich nicht sofort integrieren kann, wo ich mich nicht sofort hineinversetzen kann. Während es beispielsweise überhaupt keine Probleme gibt, sich mit dem Samourai zu identifizieren. Da gibt es keine Ecken oder Kanten, nichts, wo man innehält oder nachdenkt, ob man ihn nicht doch ekelhaft oder unsympathisch findet. Das unterscheidet ja auch Melville von vielen andern, diese Reibungslosigkeit, mit der diese Identifikation funktioniert.

– Aber die geht bei ihm dann schon wieder so leicht, daß die Helden gar nichts Heldisches mehr haben, nichts Übermenschliches, daß es ganz viele gewöhnliche Momente gibt, wo man sich nicht mit ihnen identifizieren mag, weil sie einfach zu gewöhnlich sind: mir selber zu ähnlich. Delon im SAMOURAI, der ist einfach tolpatschig an manchen Stellen.

– In welchem Melvillefilm gefällt er dir denn am besten?

– Im FLIC? da ist er am aggressivsten und am miesesten.

– Gerade da tut er aber auch am allerwenigsten. Mal abgesehen von der Szene, wo er den Transvestiten demütigt, tut er da ja fast überhaupt nichts mehr. Es scheint auch nichts zu geben, was er tun müßte. Er setzt sich ans Klavier und klimpert ein paar Töne, das reicht völlig für eine Beziehung zu Catherine Deneuve.

– Wenn das überhaupt eine Beziehung ist, nicht nur ein paar Minuten Zusammensein. Vielleicht ist es in dem Film wirklich diese Inkonsistenz der Figur, daß das keinen Charakter ergeben soll, keine Person, einfach nur ein Arsenal von Gesten und Reaktionen. Während es beim SAMOURAI immer noch den Eindruck gibt, als müßte das ganze sich zu einer Figur addieren. Im nachhinein kommen mir die Filme nun ziemlich bruchstückhaft vor, gar nicht so geschlossen, wie ich sie in Erinnerung hatte. Völlig dezentriert in der Inszenierung, teilweise fast schon konfus. Viele eigenartige Einstellungen, viele Zooms, Sprünge von einer bizarren Perspektive in die nächste. Eben nichts von dem, was man klassische Inszenierung nennen könnte, und was Melville immer für seine Filme reklamiert. Ein Manierismus eher, als würde bewußt alles zerstückelt und um jeden Preis vermieden, einen natürlichen Fluß, eine homogene Inszenierung sich entwickeln zu lassen, die einen in ihren Rhythmus bringt. Ich wurde immer wieder herausgerissen, fühlte mich ständig gestört.

– Ich finde eher, daß er dadurch zur Schau stellt, was er kann. Besonders dreist im FLIC: wie er diese Szenen mit dem Modellzug einbaut, die einen geradezu zwangsläufig herausreißen, um dann wieder vorzuführen, wie leicht er einen doch wieder einwickelt, einfach indem er zeigt, wie einer sich in der Zugtoilette umkleidet. Das fand ich ganz enorm, gerade beim Wiedersehen, wo man geradezu auf dieses Zugmodell wartet.

– Aber gerade diese Zugsequenz, wo man wirklich nur jemandem zuschaut, was er macht – in Hollywood wird das immer bei Hawks so bewundert und gerühmt –, das ist doch eher die Ausnahme bei Melville. Auch wenn er immer wieder Abläufe zeigt, bei ihm ist das unkonzentrierter, als wenn er nur die Kamera hinhalten würde. Diese Präzision der Abläufe, die an seinen Filmen gerühmt wird, fand ich durch diesen nervösen Inszenierstil extrem gestört.

– Nicht unbedingt: dieser Einbruch im CERCLE ROUGE zum Beispiel, wenn sie übers Dach einsteigen, das finde ich eigentlich überhaupt nicht nervös. Aber das fällt mir auch nicht besonders ins Auge bei Melville. Diese Nervosität, vielleicht ist das eher eine Art, wie Abläufe oder Leute geschildert werden: die manchmal etwas völlig Beliebiges hat, sich dann aber ungewollt

Der Überfall in **LE CERCLE ROUGE:** *Ohne jede Nervosität erzeugt Melville Spannung, in statischen Einstellungen bringt er alles in Bewegung.*

für den Zuschauer doch zu etwas Ganzem zusammensetzt. Eine meiner Lieblingsszenen bei Melville überhaupt ist, wenn in FERCHAUX Belmondo seine Freundin im Café sitzen läßt, im Hintergrund sein Zeug holt und sich dann davonmacht. Wie sie da sitzt, daraus ergibt sich eine ganze Biografie, eine ganze Figur. Man macht sich unglaublich viel Gedanken über diese Frau, die in kaum mehr als zwei oder drei Szenen vorkommt und die er da sitzengelassen hat. Das finde ich viel irrer als diese ganzen Abläufe. Das ist auch so etwas Unkonzentriertes, etwas, das völlig herausfällt aus dieser ganz stringenten Handlung. Und das trifft tatsächlich schon für alle Filme zu. Das fasziniert mich am stärksten, solche Sachen, die herausfallen. Die Abläufe dagegen, das ist Schaustellung, eine Dreingabe: mit der dieser Rhythmus geschaffen wird, durch kurze Aktionen und kurze Blicke, durch den diese Abweichungen so stark hervorgehoben werden.

– Ich würde mal behaupten, im Grund hat Melville überhaupt kein Gespür für filmischen Rhythmus. Das hängt vielleicht auch mit dieser Stagnation nach dem Kriegsende zusammen, wo er sich aus der Welt zurückgezogen hat, aus der Gegenwart. Wie er sich in sein Studio verkriecht, in sein Auto, das wiederholt eigentlich nur, was in den Filmen passiert: dieser Trotz, sich nicht mehr entwickeln, nicht mehr weiterwachsen zu wollen. Man sieht den Filmen an, daß sie zusammengebastelt sind, in einer Isolation, aus alten Versatzstücken, ohne neue Erfahrungen.

– Bringt da der Blick auf die frühen Filme irgend etwas? Sind die Erfahrungen da noch unmittelbarer und frischer?

– Im Grund kommen mir heute all seine Filme wie Variationen seines allerersten Films vor. SILENCE DE LA MER.

– In dem dann auch schon, genau wie in QUAND TU LIRAS CETTE LETTRE, dieses Räderwerk funktioniert, diese Abläufe, die auch etwas sehr Beruhigendes für den Zuschauer haben, gerade indem sie so ausgestellt werden. Später wird dann einfach zwanzig Minuten nicht geredet, wird einfach nur ein Einbruch gezeigt.

– Dann wären diese Schaustellungen fast so etwas wie Kompensation, etwas, um den Zuschauer auf eine falsche Fährte zu locken.

– Ich glaube nicht, daß es bei Melville falsche Fährten gibt; für so gewitzt halte ich ihn dann auch wieder nicht, so stark ist er nicht am Zuschauer interessiert. Ich glaube nicht, das was er da in seinen Interviews erzählt, seine ganzen Studien zu den typischen Situationen des Kriminalfilms, zur Manipulation des Zuschauers, daß sich da in erster Linie ein Interesse am Zuschauer manifestiert, daß er da auf ihn und seine Reaktionen eingeht. Das ist mehr die pure Lust an der Maschinerie des Kinos, daran was sich damit machen läßt. Und da kommt er dann doch schnell an seine Grenzen, da fällt ihm auf Dauer nicht viel ein. Ich wundere mich sowieso, daß ihn das so lang interessieren konnte: er hat doch immer wieder dasselbe gemacht, vom ersten Film an. Schon der hat doch auf dieser Situation basiert, daß die beiden Franzosen nicht mit dem Deutschen reden.

– Ich würde dann sogar sagen, daß er einer war, der Interesse für überhaupt nichts hatte, und daß er durch sein Filmemachen das zu kaschieren versuchte. Daß er im Grund eine absolute Unfigur ist. Und all seine Interviews sind perfekte Camouflagen wider dieser Anamorphose-Effekt –, ganz speziell auf den Interviewer und den Leser zugespitzt, daß man ganz mißtrauisch wird beim Lesen und am liebsten überhaupt nichts mehr glauben würde von dem, was er sagt. Ganz genau wie der schreckliche Schriftsteller, den er in A BOUT DE SOUFFLE verkörpert. Und beim Wiederlesen fand ich fast alles völlig unbrauchbar für seine Filme, alles Augenwischerei, Ablenkungsmanöver. Jeder, der mit ihm gesprochen hat, ist ihm da auf den Leim gegangen, sogar der Schlöndorff, der schreibt voll und ganz, was Melville von ihm erwartet.

– Meinst du dann, es gibt einen Melville darüberhinaus?

– Eben nicht. Melville hat nie existiert.

– Aber angeblich war er verheiratet.

– Seine Wohnung stelle ich mir vor wie die Bourvils im CERCLE ROUGE, ein paar Fassaden und Versatzstücke, aber keiner weiß, wo dieser Mensch Melville wirklich gelebt hat, oder ob er überhaupt gelebt hat.

– Das schreibt auch Schlöndorff, daß er nur Versatzstücke aus amerikanischen Filmen dort stehen hatte ... Hier, ein anderes Foto aus dem CERCLE ROUGE: Yves Montand, auch das eine ganz eigenartige Figur, einer dem man eigentlich nichts abnimmt. Alles scheint leer an ihm.

– Das ist das große Geheimnis, das in diesen Filmen zu stecken scheint, daß du immer nach einem Zentrum suchst, und es gibt einfach keins. Das ist für mich die Bewegung und die Spannung dieser Filme.

– Da gibt es auch diese Atmosphäre, die sich über alles legt und dadurch wie etwas ganz Entscheidendes wirkt, dabei ist sie etwas eher Peripheres. Zu meinen Lieblingsmomenten gehört der Anfang von ARMEE DES OMBRES,

Ungewöhnliche Melville-Figuren: Der unberechenbare Belmondo in **LE DOULOS**, *Montand in* **LE CERCLE ROUGE** *(unten)* ...

... *und der als Spießer präsentierte Ventura in* **LE DEUXIEME SOUFFLE**

der künstliche Regen, der über diesem Feld liegt: das fand ich unglaublich schön, man kann es gar nicht beschreiben, es ist eben Regen auf einem winterlichen Feld. Es ist im Grunde nicht weniger lebendig als alles, was die Leute die ganze Zeit tun. Und die ganzen moralischen Konflikte in der Résistance, die Geschichten von Verrat und Ehre sind weniger aufwühlend als dieser Regen auf dem Feld. Und obwohl es sich einem so stark aufdrängt, ist es wieder so, als ginge es ihm im Grunde nicht wirklich darum. Einmal stehen auch ein paar Leute über der Stadt, da sind ein paar Bäume, alles ist ganz kalt und ein seltsam winterliches Licht liegt über allem: ein paar Leute treffen sich, aber sie haben eigentlich nichts, worüber sie reden müßten. Genauso sehe ich das auch mit Delon: egal ob er nun Profi ist, ob er als Profi funktioniert oder nicht: er ist einfach von allen denkbaren Schauspielern, genauso wie Catherine Deneuve, das perfekte Nichts. Es gibt in diesen Gesichtern nichts, woran der Blick hängenbleibt, sie sind wie konstruiert, wie simuliert. Vollkommene Folien, in denen sich die Vorstellungen des Zuschauers während der Filme verfangen können.

– Das wäre ja eine positive Qualität, ein Gesicht, das völlig leer ist. Für mich steckt aber nicht diese Leere drin, sondern auch schon wieder eine Diskrepanz zu dieser Leere. Delon als Samourai, das ist eben doch ein Bursche, der sich nicht zurechtfindet in der Welt und so keinen großen, sondern einen schon irgendwie kümmerlichen Eindruck hinterläßt.

– Der eben auch dazugehört: das macht ja das Tröstliche an diesen Filmen aus, daß sie eben doch nicht ganz perfekt sein können, eben doch den Grenzen des Zuschauers unterliegen.

– Besonders schlimm ist Lino Ventura: dessen Spießigkeit Melville bis zum Exzess herausholt, mit Absicht.

– Bei Ventura ist es umgekehrt, bei dem stellt sich ja in den anderen Filmen weniger die Frage, was er nun ist. Da wirkt er gerade so, wie bei Melville all die anderen Figuren.

– Im DEUXIEME SOUFFLE war ich fast schon erschüttert über die Figur, die Ventura abgibt: wäre er bloß im Gefängnis geblieben, habe ich mir gedacht, draußen hat er doch wirklich nichts mehr zu suchen. Das ist eine Art Planspiel, als wäre Melville doch nochmal aus seinem selbstgewählten Versteck in die Welt gekrochen, so stelle ich mir die Geschichte vor.

– Wobei in diesem Film sowieso Paul Meurisse unser Held ist, er ist einfach besser.

– Meurisse ist einfach immer besser. Er steht zwar nie im Zentrum, aber gerade deshalb zieht er, von der Peripherie aus, die ganze Aufmerksamkeit auf sich, egal ob bei Renoir oder bei Melville. Das hängt mit seiner natürlichen Grazie zusammen, die immer leicht komisch, überdreht ist, etwas vom Kasperltheater hat. Etwas Mechanisch-marionettenhaftes, was nicht künstlich hochstilisiert wird, sondern eine natürliche Anmut. Eine dezentrierte Art der Bewegungen. Meurisse wirkt immer irgendwie distanziert. Ventura dagegen ist richtig verbiestert.

– Das ist wie Bourvil im CERCLE ROUGE. Ich war überrascht, wie weich er da ist: wenn man ihn mit seinen Katzen sieht. Das hat dann etwas Tragisches, wenn man merkt, welche Anstrengung es für ihn erfordert richtig hart zu sein, ganz geradeaus; weil er eigentlich ganz anders ist. Aber CERCLE ROUGE ist sowieso diesseitiger als die andern Melvillefilme. Der Bart von Delon, das hat auch etwas irgendwie Diesseitiges.

– Und Montand und Volonté, die auch nicht so recht ins Melville-Universum gehören, und im Grund, dieses Bartes wegen, auch Delon nicht. Sie wirken alle irgendwie maskiert, weg von dem Image, das sie sonst in den Filmen haben.

– Was man auch immer wieder vergißt, ist, daß ja auch Piccoli mitgespielt hat ...

– Piccoli?

– In DOULOS ... Das hier ist auch ein tolles Bild, das paßt zu dem, was du vorhin gesagt hast: alles ist auf Ventura konzentriert, und trotzdem zieht Meurisse da am Rand alle Aufmerksamkeit auf sich.

– Auf den ersten Blick kommt er einem absolut lächerlich vor, wie er so dasteht, aber wenn man seine Visage mit denen der anderen vergleicht, kommt sie einem wieder als einzige ganz natürlich vor. Während alle andern in ihren Rollen versteinert sind, man sieht ihnen an, wie sie sich anstrengen, um konzentriert und tough zu wirken.

– Das Foto hier fand ich auch schon immer fürchterlich, diese Maskierung, dieser Typ, der auf George Raft macht. ... Richard Crenna, der ist toll im FLIC.

– Das hängt vielleicht mit seiner eher amerikanischen Spielweise zusammen. Und weil er eben nicht im Zentrum steht, er ist immer en passant.

Ich habe mir gestern überlegt, welche Pendants zu Delon es bei den Amerikanern gibt, Leute, die diese mythischen Qualitäten haben, die in der Lage wären so zu spielen: Außer James Dean ist mir niemand eingefallen. Und ich habe mich gefragt, ob das amerikanische Kino so etwas überhaupt kann, uns solche leeren Figuren hinzustellen. Was bei Delon noch dazukommt, ist dieses Gesicht, das einfach nicht altern kann, wie das von Maurice Ronet und Tony Curtis. Weshalb dieser Schnurrbart eben so befremdlich wirkt ... Kein gutes Foto, aus dieser tollen Überfallszene am Anfang von UN FLIC. Die hätte ich am liebsten Einstellung für Einstellung durchfotografiert: weil man zu der einfach nichts sagen kann.

– Wie Melville hier das Meer und die Natur inszeniert, ganz überzogen ...

– Inzwischen ist es mir klar, aber als ich den Film das zweite Mal sah, war ich ganz überrascht, daß man nie wirklich sieht, daß das Ganze am Meer stattfindet: das Meer ist einfach immer nur dazwischengeschnitten, groß und deutlich. Das hatte ich total anders in Erinnerung. Ich hätte den Raum nicht exakt rekonstruieren können, aber ich hatte immer den Eindruck, als würde die Gischt auf die Straße spritzen, und als fände das wirklich am Meer statt, als würde man das Meer am Rande der Einstellungen sehen.

– Die ganze Topografie dieser ersten Sequenz, mit den Appartmentblocks und der Bank, das ist völlig irreal. Man kann sich nicht vorstellen, daß es hier irgendein Leben geben kann. Und ich erinnere mich an ein wirklich absurdes Detail: wenn's schon so heftig regnet, daß man keinen Hund mehr vor die Tür jagen würde, dann muß einer von den Bankangestellten hinaus und die Läden vor den Fenstern herunterlassen. Daß man das nicht von drinnen machen kann, daß er das gerade in diesem Moment machen muß, das ist im Grunde nichtssagend, aber völlig absurd. Und wieder typisch für diese Fassadenwelt, die Melville konstruiert.

– Was man bei dieser Szene auch völlig vergißt, ist, daß sie nicht kontinuierlich, in sich geschlossen abläuft: es gibt doch diesen tollen Moment, wo die Lichter angehen, auf dieser verregneten Straße, und dann gibt es den Schnitt auf diese Bäume auf den Champs-Elysees, mit diesen Blechstreifen, um die

Paul Meurisse (links außen) dominiert Lino Ventura

Welches ist die wirkliche Welt?

Vögel zu verjagen, und dann zieht die Kamera einen Reißschwenk herunter auf Delon, der die Straße entlangfährt und redet. Dabei ist der Überfall, in diesem Küstenort, noch gar nicht zu Ende, und das ganze setzt man sich hinterher noch irgendwie anders zusammen.

– Den Überfall hat man eben wieder konsequent in Erinnerung, als Verlaufs- und Ablaufgeschichte.
– So ist er aber überhaupt nicht inszeniert. Im Grunde nimmt Melville schon wieder in Kauf, daß das ganze ein bißchen lächerlich wirkt, diese Typen mit ihren Hüten an diesen Stehpulten.
– Vielleicht ist das seine Absicht, dieser Eindruck von Abläufen, von professionellen Abläufen, die aber in Wirklichkeit gar nichts Professionelles an sich haben, sondern eher vom Zufall, von einer Willkür im Einstellungswinkel bestimmt sind. Meinem Eindruck nach hätten die einzelnen Sequenzen auch ganz anders inszeniert sein können.
– Bei mir entstand da eher ein zusätzlicher Kitzel: daß man weiß, wie's ausgeht, daß man weiß, dieser blöde Kassierer, wenn er aufsteht, greift zur Waffe.
– Ich meine das noch anders, allgemeiner: daß Melville beim Inszenieren unheimlich viel zu korrigieren scheint mit der Kamera, winzige Bewegungen, um den Ausschnitt noch ein wenig zu verändern, das ganze nicht mit Storyboard konzipiert, sondern als würde es beim Drehen rasch zusammengesetzt. Ich hatte auch den Eindruck, als würde er sehr viel mit dem Zoom arbeiten, schon sehr früh, wie Rossellini, um die Figuren und Ereignisse noch ein wenig konzentrierter zu erfassen. Und manche Filme, aus seiner mittleren Phase, kommen mir richtig grob montiert vor, LEON MORIN PRETRE zum Beispiel: als hätte er den mit Axt und Hackstock montiert.
– An den kann ich mich überhaupt nicht erinnern, das liegt wohl dran, daß ich wenig verstanden habe. Ich habe eher topografische Erinnerungen an den Film, dieses Treppenhaus, wo Belmondo wohnt, wo sie immer hinauf- und hinuntergehen.
– Mir kommt es vor, in der Erinnerung, als hätte er dieses Treppenhaus fast immer in der Totalen gefilmt.
– Nein, da passiert schon irgendetwas, die Kamera ist durchaus in Bewegung. ... Noch ein Foto aus UN FLIC, die Szene im Museum, eine Szene, die man völlig vergißt: Wie Crenna vor diesem Bild steht, das ganz eigenartig, aus doppelter Perspektive gezeigt wird. Erst sieht man sein Gesicht, dann das Bild, und dann nochmal, verschoben, als hätte seine Perspektive sich verändert, was sie aber nicht getan haben kann.
– Und dann sieht man plötzlich, daß auch der Hintergrund, dieser andere Museumssaal, ein Bild ist, ein Studiodekor.
– Immer dieses Karstland: am schönsten ist es ja am Anfang von DOULOS, den Norbert Jochum mal beschrieben hat, diese komische Topografie; die Brücke mit diesem Haus, die Laterne, unter der er das Geld verbuddelt. Bilder erfassen bei Melville nur ganz selten etwas von dem, was in den Filmen steckt. Als ich damals den SAMOURAI gesehen hatte und anfing Bücher zu sammeln und nach Fotos Ausschau zu halten, fand ich das immer außerordentlich unbefriedigend, und ich konnte mir nie so recht erklären warum. Delon war schon immer beeindruckend auf diesen Fotos, aber ich hatte immer dieses Gefühl, es müßte andere Fotos geben, die diesem Film mehr entsprachen, eben nicht Delon mit der Waffe in der Hand. Lieber eine Einstellung auf den Vogelkäfig, also eins dieser für Melville so untypisch zentrierten Bilder, in denen es keinen Raum gibt. LE CERCLE ROUGE, das hat mir auch immer gefallen, wenn die Kamera ganz schnell auf diese Kameraaugen in den Ecken zoomt. Und wie dann später mit diesem Klicken die ganzen Schlösser hintereinander aufgehen.
– Klassische Kinofaszination durch Mechanik? Demonstrieren was man alles kann? Im DOULOS hab ich ja auch nie kapiert, weshalb er diese eine Verhörszene im Polizeirevier in einer einzigen Einstellung, neun Minuten ohne Schnitt, filmen mußte. Das ist doch willkürliches Virtuosentum.
– Das gehört eben dazu. Das ist alles ein Teeritual, man nimmt daran teil wie an einem Teeritual, und man zittert immer, daß bloß nichts danebengeht. Und wie seine Filme dann gemacht sind, geht eben nichts daneben. Selbst wo man es nicht mehr erwartete, in den späten Filmen.

– Das fängt aber schon beim allerersten an, wo er eben vorführen will, daß er mit ganz wenig Mitteln einen Film zaubern kann, einen Film, der aus lauter kurzen statischen Einstellungen besteht und trotzdem eine Bewegung herstellt. Einen Film mit völlig unfilmischen Mitteln: der Wille zum Bravourstück.
– Bei diesem Film ist immer von unglaublich klassischer Strenge und Einfachheit die Rede, das stimmt nicht, vor allem, wenn man dann die andern kennt. Das ist wirklich mehr ein Zurschaustellen, was er alles kann.
– Ich habe mich auch gefragt, beim Wiedersehen von SILENCE DE LA MER, wie ernst er das alles eigentlich meint?
– Als ich las, was er dazu erzählt, fand ich geradezu lächerlich, welchen Ernst er da der Resistance gegenüber an den Tag legt, diese ganze Geschichte mit dem Komitee der Resistancekämpfer, das über das Schicksal der Vercors-Verfilmung entscheiden sollte: haben die damals im Ernst geglaubt, daß Melville das ernst meint, den Film zu vernichten?
– Dann sieht am Ende alles so aus, als wäre er doch im Grund ein *practical joker,* eine Art Scharlatan, so ein Typ wie Orson Welles.

Richard Crenna, Catherine Deneuve und maestro Melville

New York Stories

Das immer noch viel zu wenig bekannte Werk von Abel Ferrara ■ Von Eckhard Vollmar

New York, Stadt der Opfer. Opfer wie Goetz und Berkowitz, der Maler Reno und der Gangster Frank. Die Filme von Abel Ferrara sind die Chroniken dieser Opfer, Aufzeichnungen urbaner Traumata, die dort anfangen, wo Scorsese und Cimino ausblenden. Der 39jährige New Yorker wird nach seinem letzten Werk KING OF NEW YORK zunehmend als das erkannt, was er schon immer war: die große weiße Hoffnung des amerikanischen Films.

Es ist dieses bleiche Gesicht, es sind diese eisblauen Augen, in die du eintauchst wie in eine magische Kristallkugel, die alles sieht, die alles weiß. Flirrende, von spektralen Lichtschlieren durchzogene Bilder nächtlicher Straßen, kalt und dunkel, wandern vorüber. Bilder von toten oder sterbenden Menschen, die sich schreiend unter triefenden Brücken oder in zugigen Hauseingängen wälzen, von der Klauenhand des Todes liebevoll zu erkaltenden Statuen des Lebens zurechtgebogen. Es sind diese Augen, die all das gesehen haben und die es immer und immer wieder sehen werden, das nie endende Nachtprogramm der Großstadt.

Nachdem das stumme Mädchen Thana den Körper des Mannes in der Badewanne zerlegt und die Teile in schwarze Mülltüten gepackt hat, spült sie das besudelte Becken aus. Großaufnahme: Ein nicht versiegen wollender Strom blutigen Wassers sprudelt in den Abfluß. Langsam wird ein aufgerissenes Auge in das Bild eingeblendet. All das Blut scheint nun direkt in die Pupille zu fließen, die es gierig einsaugt. (MS. 45, 1980)

Über das müde und reptilienhaft geduldige Gesicht Christopher Walkens ziehen, gedämpft durch die getönten Scheiben seiner Limousine, die blinkenden Straßenlichter der Bronx. Frank White ist aus dem Gefängnis entlassen worden. Der König von New York ist wieder da. Sein Hofstaat, ein wilder und treu ergebener Haufen schwarzer *gutter cats*, macht ihm die Aufwartung. Er wird das fette, arrogante Unterwelt-Establishment mit einer einzigen Handbewegung zur Seite wischen, wird die Drogenkartelle und Organisationen der ganzen Stadt übernehmen. Denn Frank hat etwas, was ihn weit über die kleinen, dreckigen, von Zuhälterei und Kokainhandel aufgeblasenen Egos der anderen Gangster hebt: Er hat eine Vision. Sechzehn Millionen Dollar braucht er, um das bankrotte Kinderhospital vor dem Schließen zu bewahren. Also

zerfetzt er die Rivalen im Feuersturm seiner haßerfüllten Verachtung und steigt über ihre Leichen hinweg, um das Geld einzusammeln. Noch vor der pompösen Frank-White-Gala, mit der die Medien den großzügigen Wohltäter feiern werden, steht er hinter dem Fenster seiner Hotel-Suite, in dem die nächtliche Skyline Manhattans glitzert, und blickt hinab auf seine Stadt.

Im Todeskampf zappelnd sinkt der Stadtstreicher vor der Glastür zu Boden. Durch den schmalen Spalt der geschlossenen Flügel hindurch hat ihm der wahnsinnige Maler Reno seine Bohrmaschine in den Rücken gestoßen. Nur von vereinzelten Blutspritzern verzerrt spiegelt sich groß eine weiße Neonreklame in den Scheiben: „New York Wins". (THE DRILLER KILLER, 1979)

Frank White hat seinen Traum, und er weiß, er kann ihn verwirklichen", sagt Abel Ferrara über die Hauptfigur von KING OF NEW YORK. *„Er ist jemand, der den Leuten seinen Willen aufzwingt. Mit allen Mitteln. Er steht allein gegen einhundert Milliarden anderer Menschen, und das kümmert ihn einen Dreck. Er ist vereinsamt und durch und durch verdorben, aber er will, daß dieses Kinderkrankenhaus offen bleibt – und wenn er 500 Leute umbringen muß, um (das Geld) zu bekommen. Es ist die Macht des Individuums, die er verkörpert."*

Von Anfang an waren es diese Individuen, die Ferrara und seinen Freund und Drehbuchschreiber Nicholas G. St. John interessierten. Die beiden *homeboys* hatten sich im Alter von vierzehn Jahren auf der Peekskill Highschool kennengelernt und kamen aus dem gleichen, damals noch italienisch dominierten Stadtteil, der Bronx. In einer Zeit, *„als Heroin und Messerstechereien auf der Straße gerade Mode wurden"*, begannen sie mit einer Super-8-Kamera ihre Alltags-Impressionen einzufangen und zu Kurzfilmen zusammenzuschneiden. Genau so entstand Ende der 70er Jahre auch das Konzept zu einem Projekt, das sich von einem fünfminütigen Kurzfilm zum fertigen Spielfilm-Debüt entwickelte: THE DRILLER KILLER traf 1979 in der Blütezeit des Splatter-Films auf ein Publikum, das für einen echten finanziellen Erfolg sorgte, und auf Kritiker, die seit TAXI DRIVER jedem Manifest urbaner Gewalt hellwach gegenüberstanden. Die Geschichte um den exzentrischen Maler Reno (unter dem Pseudonym Jimmy Laine von Ferrara selbst gespielt), der durch Drogen, berufliche Frustration und das ständige Dröhnen aus dem Proberaum einer New-Wave-Band nebenan in den Wahnsinn getrieben wird und mit seiner Bohrmaschine auf Menschenjagd geht, beruht auf realen Vorbildern: *„Den Maler gibt es wirklich. Das war ein Freund von mir, und die Bilder im Film sind tatsächlich seine Bilder. Sogar das blonde Mädchen (Baybi Day) war seine wirkliche Freundin. Er saß die ganze Zeit in seinem Atelier und malte dieses verrückte Zeug."*

Reno steht vor seinem großen Meisterwerk, dem riesigen Bild eines flüchtenden Büffels. Visionen von den leeren Augenhöhlen seiner Freundin und einer heißlaufenden Bohrmaschine rasen durch seinen Kopf. Immer wieder sieht er gehetzt auf das kleine schwarze Büffelauge in der Mitte des Gemäldes. „What are you looking at?" schreit er. (THE DRILLER KILLER, 1979)

Der Film war eine wilde, explosive Mischung aus psychedelisch-drogenschwangeren Proberaum-Aufnahmen der Band „The Roosters", mit versteckter Kamera gefilmten Bildern von Gossenszenen aus dem Pennermilieu und den überfallartigen, bluttriefenden Attacken des ausgeflippten Malers. Ein Machwerk von hysterischem Witz und brennendem Zynismus. Ferrara und St. John waren keinem Experiment abgeneigt. Einmal, Reno sitzt mit dem Fernglas auf dem Hausdach und beobachtet die Passanten, inszenierten sie unten auf der Straße ein brutales Messerattentat und filmten die apathischen Reaktionen der Leute. *„So ist New York, Mann!"* wird Ferrara elf Jahre später nach KING OF NEW YORK sagen. *„Keiner schert sich um den anderen. Das ist er, der amerikanische Traum."* Das Panorama, das THE DRILLER KILLER von New York zeichnet, erinnert zum Teil stark an Bilder aus David Lynchs ERASERHEAD – hohe, schmutzige Mauern, von denen der Putz bröckelt, Schutthaufen, verwahrloste Eingänge. Von seinem Hausmeister bekommt Reno ein abgezogenes Kaninchen geschenkt, das so ähnlich aussieht wie John Nance's mißgebildetes Baby. Mit abwesendem Blick betrachtet er das tote Tier vor sich auf dem Küchentisch, bevor er anfängt mit dem Messer auf dessen kalte, blinde Augen einzustechen. Schneller, immer schneller, bis nur noch ein Haufen Hautfetzen und Knochensplitter übrig sind. Du bist allein, sagt Ferrara dem geistig umkippenden Maler, der nach einem Tablettencocktail erschöpft auf seinem Arbeitstisch einschläft. Keiner wird dir helfen. An der Wand hängt ein Bild von Dick Tracys markantem Profil, das von Einschußlöchern übersät ist, daneben ein Bild von Jesus. Flammendes Herz. Einer gegen alle. Das Ende von THE DRILLER KILLER ist purer Horror.

Jetzt weißt du wie das ist, sagt Frank White dem alten, magenkranken Polizisten Bishop, nachdem er ihm erklärt hat, daß er einen Preis auf ihn ausgesetzt hat. Jetzt weißt du, wie es ist, rauszugehen und zu wissen, daß jeden Moment irgendein Arschloch aus dem Dunkeln treten und dir den Kopf wegpusten kann. (KING OF NEW YORK, 1990)

Jimmy Laine kehrte 1980 noch einmal zurück, um die 17jährige Zoe Tamerlis zu vergewaltigen. Die stumme, zurückgezogene Schneiderin Thana wird von ihm in einen Hinterhof gezogen und über eine Mülltonne gebeugt sodomisiert. Schnell, hart, viehisch. Der Vergewaltiger trägt eine durchsichtige Plastikfolie straff über sein Gesicht gezogen, die er mit Rouge und Lippenstift geschminkt hat. „Wir sehen uns wieder", erklärt er der in lautlosem Entsetzen erstarrten Thana mit sanfter Stimme. Wie paralysiert taumelt sie nach Hause – und wird ein zweitesmal vergewaltigt. Der Einbrecher will Geld und hat einen Blumentopf zerbrochen. Doch die Kanten von dem, was er in Thana zerbricht, sind schärfer als die Tonscherben. Der Überfall auf den einmal entweihten Körper des Mädchens kostet ihn das Leben.

MS. 45 war für das seit Bronsons DEATH WISH Lynchjustiz-verwöhnte Publikum ein Hieb in die

Weichteile. Ein stummes Mädchen mit einer großkalibrigen Automatikpistole, das mit ihrem blutrot geschminkten Kirschmund und der schwarzen Lackklederhose jedem Taxifahrer Priapismus beschert, wandelt sich in einer Männerwelt ständiger sexueller Belästigung zur erhabenen Rachegöttin. Die Straße ist ihr Altar, die Männer ihr Opfer, das Töten ihre Messe. Im Kostüm einer Nonne geht Thana zum Showdown des Films auf eine Halloween-Party. Ihr schmieriger Begleiter leckt ihr die Stiefel und küßt sich das schlanke Nylonbein hoch, bis er vor der ins Strumpfband geschobenen Pistole zurückschreckt. In Zeitlupe choreographiert das Mädchen vor einem riesigen Spinnennetz stehend ihr Ballett des Sterbens. Sie ist riesig, mächtig, heilig. Nur durch die Hand einer Frau kann die Göttin fallen.

Die Leute schreien, wenn sie sterben, Mann. Die legen sich nicht hin und machen die Augen zu. Die weinen und schreien! Ich hab so was schon gesehen. Der Scheiß tut weh! (Abel Ferrara, 1990)

MS. 45 barst vor Energie, und manche Szenen des Films hinterließen einen ungeheuren Eindruck, etwa die mittlerweile in Jörg Buttgereits TODESKING kopierte Sequenz, als Thana in einer Bar einen Mann kennenlernt, den seine Frau wegen einer anderen Frau verlassen hat. Er erzählt ihr, wie geschockt er von dieser Entdeckung war, wie er gelähmt nach Hause wanderte, eine Dusche nahm und ein frisches Hemd anzog: „Dann bin ich in die Küche gegangen und hab ihre Katze erwürgt." Die Pistole an seiner Schläfe macht nur ein stumpfes Klick, er reißt ihr verärgert die Waffe aus der Hand – und erschießt sich selbst.
Dieses Panoptikum urbaner Traumata und halluzinärer Gewalträusche bauten Ferrara und St. John auch 1984 in FEAR CITY wieder auf, wenn auch – bedingt durch die große Besetzung mit Tom Berenger, Melanie Griffith und Billy Dee Williams – in etwas abgeschwächter Form. Ein psychopathischer Killer mordet im Prostituierten- und Stripper-Milieu, in dem der Ex-Boxer Matt (Berenger) über eine Agentur Mädchen vermittelt. Als auch die Tänzerinnen seines Clubs dem in östlichen Kampfsportarten versierten Unbekannten zum Opfer fallen, droht ein Bandenkrieg zwischen den konkurrierenden Untergrund-Organisationen, die sich gegenseitig der Morde bezichtigen. Erst Matt, der es nie verwunden hat, daß er einen seiner Gegner im Ring erschlug, gelingt es, den Killer zu stellen, und noch einmal von der tödlichen Wirkung seiner Fäuste Gebrauch zu machen. Der Film wird weniger durch die spärlichen *twists and turns* seiner offensichtlich auf ein Mainstream-Publikum zugeschnittenen Story interessant – die apokalyptische, bedrohliche Atmosphäre der Stadt wird durch eine fast kitschige Figurenausarbeitung stark abgeschwächt –, als vielmehr durch das, was Ferrara über die Dreharbeiten zu erzählen hat: *„Der Typ, der den Killer gespielt hat, war ein echter Experte in diesem Ninja-Zeug.* (FEAR CITY) *war sein Schauspiel-Debüt, und der Junge war die ganze Zeit, bei jeder Szene auf LSD. Frag mich einer, wie er diese Kampfszenen so durchstehen konnte. Aber er war wirklich gut – leichtfüßig und schnell. Tom (Berenger) hat er durch seine abwesende, arrogante Art fast wahnsinnig gemacht. (Tom) war ja mal Boxer und wollte mit ihm dauernd in den Ring, um ihm zu zeigen, wer tatsächlich der Bessere ist, dieser Drogenfreak oder er."*
FEAR CITY – die Stadt der Angst, das Inferno ohne Götter und Moral als psychedelischer Trip? Warum nicht.

We can make it paradise – dream on! (Freddy Jackson in KING OF NEW YORK)

Ferrara ist mit dem Fernsehen aufgewachsen, auch wenn er gerne die Geschichte erzählt, wie sein Großvater den ersten Fernseher, den er anschleppte, aus dem Fenster im zweiten Stock geworfen hat. Heute laufen seine Filme im Kabel-TV, und der breiten Masse der amerikanischen Zuschauer ist sein Name erst dadurch ein Begriff geworden. Nach FEAR CITY sprach der mediengewaltige Produzent Michael Mann den damals 33jährigen an. *„Michael war ein großer Fan von uns, und wir waren große Fans von ihm. Als er mich fragte, ob ich nicht ein paar Folgen von* MIAMI VICE *für ihn drehen wollte, sagte ich sofort zu. Es war großartig, mit ihm zu arbeiten."*
Als Ferrara 1987 mit CHINA GIRL begann, hatte er für Mann die beiden MIAMI VICE-Folgen *„The Home Invaders"* (1984) und *„The Dutch Oven"* (1983) gedreht, sowie den vielgelobten Pilotfilm zu der nostalgischen Krimiserie CRIME STORY (1986). Im gleichen Jahr machte er noch THE GLADIATOR, einen ziemlich albernen Action-Thriller mit Ken Wahl, *„weil sie mir genügend Geld gegeben haben und ich schön viele Autos zerdeppern durfte"*.
Die Arbeit für Michael Mann hatte auf Ferrara einen nicht zu unterschätzenden Einfluß. Er übernahm viel von dessen kühlem, neonhellen „noir"-Stil und seine Vorliebe für niedrige Kamerawinkel. In den nassen, dunklen Hinterhöfen von Little Italy und den pittoresken Geschäftsstraßen von Chinatown kamen diese Elemente schließlich stark zum Tragen. CHINA GIRL war Ferraras Version der WEST SIDE STORY. Die Geschichte des Liebespaares Tony und Tyan, gefangen im Konflikt zwischen ihren italienischen und chinesischen Gangs, brachte erfreulich

wenig gefühlsduseligen Kitsch, sondern zeigte das erste Mal in aller Deutlichkeit eines der anderen zentrale Motive Ferraras: Das organisierte Verbrechen als einzig gültige moralische Instanz, die das Zusammenleben der ethnischen Gruppen in ihren Ghettos garantiert. Verärgert reagieren die Bosse der Triads, bzw. der Mafia auf die Schlägereien und Feuerüberfälle der Straßenbahnen und rufen sie zur Raison. Die strafende Hand der Onkel hat stählerne Schwielen.

Angeschossen stolpert eines der Gangmitglieder in sein kleines, von flackernder Neonreklame erhelltes Zimmer. Nach einem Schluck aus der Whiskeyflasche schließt er erschöpft die Augen. Als er sie wieder aufschlägt, sieht er vor sich den hageren Triads-Killer, der ihm einen chinesischen Dolch in den Bauch stößt. Sterbend dreht sich der Junge um die eigene Achse, und mit weitem Schwung schlägt ihm der Mann noch ein italienisches Fleischerbeil in den Rücken. (CHINA GIRL, 1987)

Hatte Ferrara in seinen vorausgegangenen Filmen einen Großstadt-Kosmos aufgebaut, der so feindselig fremd und bedrohlich ist, daß der verunsicherte Mensch seine Lebendigkeit nur durch die eigene, instinktive Gewalttätigkeit spürt, so stieg er in CHINA GIRL hinauf zu den Göttern, die dieses urbane Universum lenken. Politiker, Richter und Polizisten – die Dreieinigkeit des zivilisierten Rechtsstaates wird hier verkörpert von den Titanen der Unterwelt. Das Gewaltmonopol ist übergegangen auf die Mafia und die Triads, ihre Macht manifestiert sich in der Selbstverständlichkeit, mit der sie die störenden Unruhestifter an Laternenpfählen aufknüpfen. Diese Gangster sind vom kriminellen Potential der impulsiven, auf territoriale Riten eingeschworenen Jugendlichen selbst zu überrascht, daß sie – und hier ist der Unterschied zu den überforderten Politikern und ihren prügelnden Polizisten nur noch ein akademischer – einzig zu übersteigerter Gegengewalt greifen können,

Das Opfer schlägt zurück

MS. 45*: Die Wehrlose wird zum Opfer*

um die brennenden Straßen zu befrieden. Der Gangster wird zum *zoon politicon*, zur festen gesellschaftlichen Größe, nur ohne Uniform oder Parteibuch.

An diesem Punkt hat Ferrara das klassische Gangsterbild weit hinter sich gelassen, das den Outlaw in einen deutlichen Gegensatz zur ihn umgebenden bürgerlichen Gemeinschaft stellt. Seine Gangster sind die Normalbürger, seine Bandenkriege die alltägliche Kommunalpolitik. Ferraras Filme spielen mitten im Abgrund zwischen der Bill of Rights und der schroffen Realität des Großstadtlebens. (Deshalb ist die Ballade vom gemischtrassigen Liebespärchen in CHINA GIRL auch eher eine Marginalie in seinem New-York-Opus. Tatsächlich war es die Produktionsfirma *Vestron*, die, noch taub vom Disco-Stampf ihres überraschenden DIRTY DANCING-Erfolges, auf einem gewissen Quantum an Teeny-Pläsierchen bestand, auch wenn Ferrara ansonsten sehr freie Hand bei seiner Arbeit hatte.)

Es gab nach CHINA GIRL erst ein kurzes Zwischenspiel in Miami, ehe er und St. John sich wieder auf der eigenen Spielwiese tummeln und sich auf ihre typischen Filmstoffe konzentrieren konnten: CAT CHASER war eine Elmore-Leonard-Adaption, die Ferrara noch für Vestron Pictures drehte. Außerdem brauchte er die Gage, um die Finanzierung für das KING OF NEW YORK-Projekt abzuschließen, an dessen Feinschliff er gerade arbeitete. Es ist die Geschichte des Ex-Marines Moran (Peter Weller), der sich in sein etwas heruntergekommenes Motel in Florida zurückgezogen hat. Eine Reise nach Santo Domingo soll ihm helfen, seine Kriegserlebnisse, die er während der US-Intervention dort hatte, aufzuarbeiten. Er will ein Mädchen wiederfinden, das ihn damals erst gefangengenommen und dann sein Leben gerettet hat. Statt dessen trifft er jedoch auf seine alte Liebe Mary (Kelly McGillis), die unglücklich mit dem sadistischen Chef der Geheimpolizei verheiratet ist. Von seinen noch immer starken Gefühlen zu Mary genauso beunruhigt wie von der Bedrohung durch ihren Mann fühlt sich Moran mehr und mehr in die Rolle des Kämpfers gedrängt, die er schließlich auch eines blutigen Happy Ends willen ausfüllt.

In Ferraras Filmographie ist CAT CHASER nur von untergeordneter Bedeutung, weil er irgendwo in der *Vestron*-Konkursmasse verschwunden ist und – abgesehen von einem kurzen und unspektakulären Start in Großbritannien – wahrscheinlich nie in die Kinos kommen wird. Ferrara ist darüber nicht traurig: *„Wenn ich könnte, würde ich den Film noch einmal drehen. Die Produzenten hatten mir kein Mitspracherecht beim Drehbuch gegeben und auch den Endschnitt haben sie mir entzogen. Außerdem haben sie ihn nachsynchronisiert und durch die grauenhafte neue Tonspur endgültig kaputtgemacht. Mir tut es nur für Dutch Leonard leid, denn sein Buch ist großartig. Er hätte es wirklich besser verdient."*

Nach CAT CHASER war Ferrara aller Verträge entbunden und konnte nun endlich mit KING OF NEW YORK beginnen. Das Geld zu dem Film hatte er sich mittlerweile in Italien beschafft, wo sich Augusto Caminito und die allmächtige Reteitalia von dem Projekt begeistert zeigten und die Finanzierung zur Gänze abdeckten, ohne Ferrara bei seinem Stab oder der Besetzung hineinzureden. So konnte er sich wie bei seinen früheren Filmen wieder auf das bewährte Team St. John (Drehbuch), Mary Kane (Produktion) und Joe Delia (Musik) verlassen.

Glaubt ihr wirklich, es hält die Leute davon ab, Drogen zu nehmen, wenn ihr mir in irgendwelchen Nachtclubs einen Hinterhalt legt? Dieses Land gibt

CHINA GIRL

jedes Jahr Milliarden von Dollar aus, um high zu werden. Ich bin nicht euer Problem. Ich bin nur ein Geschäftsmann. (Frank White zu dem Polizisten Bishop in KING OF NEW YORK)

Es fällt nicht besonders schwer, den Film als Statement zur amerikanischen Drogenpolitik zu verstehen. Die Idee, Gelder aus dem Drogenhandel wieder der Gesellschaft zugute kommen zu lassen und damit einen kriminellen Wirtschaftszweig ins kapitalistische System zu integrieren, erinnert natürlich an die liberalen Forderungen, Drogen allgemein zu legalisieren. Doch Ferrara läßt sich da vor keinen Karren spannen. Er kennt die Problematik aus eigener Erfahrung, aus seiner direkten Umgebung, wo jede Nacht Menschen erschossen werden und wo die leeren Crack-Ampullen unter den Fußsohlen knirschen. Er verachtet die so lautstarke wie kostspielige Anti-Drogen-Kampagne der Regierung und sieht in George Bush nichts als einen gerissenen Drogen- und Waffenschieber, der mit einem aufgeblasenen Feindbild von den eigenen Schweinereien ablenken will. Natürlich ist der Drogenmißbrauch nicht Ursache, sondern Symptom einer völlig mißratenen Sozialpolitik. Im Ghetto nichts Neues.

Daß es der Gangster Frank White ist, der den Slumkindern ihr lebenswichtiges Krankenhaus erhält, ist grelle Ironie, die ebensowenig Widerspruch duldet wie die aggressiven Sprühparolen an den Häuserwänden der Bronx. Ferraras Filme sind so viel oder so wenig politisch wie die von

Dem King of New York sind alle Mittel recht

***Die Straßen von Manhattan: Orte der Furcht (siehe oben), der Gewalt und Rache. Szenen aus* MS. 45 *und* KING OF NEW YORK.**

Spike Lee oder Woody Allen. *„Die Politik im Kino ist tatsächlich eine Sache der Kameraeinstellungen. Die Art, wie du etwas zeigst, wie du die Kamera bewegst, das ist dein Statement"*, sagt Ferrara. Er hält sich – genau wie Frank White – nicht mit intellektuellen Konstrukten auf. Die Bilder in seinem Kopf sind die Bilder auf der Leinwand. Das eine ist so real wie das andere. Als Frank bei seinen ersten Gehversuchen auf gesellschaftlichem Parkett ein Avantgarde-Theaterstück besucht, sieht er sich einer stilisierten Zuchthauskulisse gegenüber, vor der einige Gefangene Steine klopfen. Plötzlich erschießt ein schwarzer Häftling den im Hintergrund stehenden weißen Wärter und brüllt ins Publikum. Gelangweilt schließt Frank die Augen. Später, auf der Straße, wird er sich wieder auf *seiner* Bühne finden. Und hier ist er zugleich Hauptdarsteller und Regisseur.

I heard the heartbeat of the city, how it pounded and it sounded in the night (Freddy Jackson in KING OF NEW YORK)

Christopher Walken bewegt sich mit der unberechenbaren Geschmeidigkeit einer tollwütigen Katze durch sein Revier. In seinen entzündeten Augen liegt ein heißes Glänzen, das den mörderischen Dämon aufscheinen läßt. Er, der ehemalige Revue-Tänzer, ist die personifizierte Eleganz und Lässigkeit, die Ferraras Regiestil ausmacht. Ferrara sagt, er habe noch nie mit einem Schauspieler so perfekt harmoniert wie mit Walken, und man kann es ihm glauben. Beide gehen durch ihre Welt der Straße, in deren Schluchten es dunkler ist als im Schwarz der Nacht, mit der Sicherheit, der Faszination und der Angst des Teilhabenden. Der eine trägt eine Pistole, der andere seine Kamera. Sie leben unter dem hermetischen Sauerstoffzelt New Yorks, und die Luft, die sie dort atmen, ist ein Gemisch aus Gewalt, Sex, Rap und Drogen. Ein einziger, verzehrender Adrenalinstoß. Der schwüle Hauch, der dem apokalyptischen Gewitter vorangeht, weht durch alle Filme Ferraras. In dieser Welt gibt es keinen Schutz und keinen Trost. Die immer wieder auftauchenden religiösen Motive dienen nicht als Wegweiser, sondern künden vom Ende allen Glaubens. In CHINA GIRL stürmt ein Killer durch eine Fronleichnamsprozession in Little Italy und reißt eine große Marienfigur um. Mit lautem Knall zersplittert sie in der Gosse. Einen Herzschlag später sterben Held und Heldin, von einer einzigen Kugel durchschlagen; nicht einmal im Tod dürfen sie sich an den Händen halten. Zweimal wird in KING OF NEW YORK eine Szene voll Demütigung und Gewalt mit dem Schnitt auf eine Statue der heiligen Jungfrau eingeleitet. Beide, Ferrara und St. John, sind in festem katholischen Glauben erzogen worden, und St. John bezeichnet sich selbst als *born again christian*. Sie werden wissen, was sie tun, wenn sie die Symbole der Unschuld dem Moloch New York zum Fraß vorwerfen. Jeder ist Schuldiger und Opfer zugleich. Frank White findet sein Ende im Bauch der Stadt, in den verstopften Straßen, vor einer roten Ampel. Getragen vom Verkehrslärm und dem Gebrodel aufgeregter Menschenstimmen wird sein verlöschendes Leben ins stille Wageninnere eines Taxis gespült. Dort ist er allein mit einer kleinen Plastikmadonna auf dem Armaturenbrett und seiner zu schwer gewordenen Pistole. Der König ist tot. Es lebe der König.

An den Schluß von THE DRILLER KILLER ist die Widmung gesetzt: *And Dedicated To The People of New York – The City Of Hope.*

Einsamkeit und Gewalt

Scorseses Helden ■ Von Rainer Gansera

Post Christum. Was kommt nach Jesus? Was kann nach ihm, dem reinsten, höchsten Helden Scorseses noch kommen? – war die Frage 1988. Jesu Passion darzustellen war die Passion des Filmemachers Scorsese von Anfang an. Mit allen Projekten hatte er es schwer, aber die Schwierigkeiten mit THE LAST TEMPTATION OF CHRIST – Proteste, Verbote, Skandale (eine Brandbombe in einem Pariser Kino), die insgesamt enttäuschende Aufnahme bei Publikum und Kritik – erschienen doch wie eine abschließende Kreuzwegstation des Filmemachers. Nach dem Heiligen mußte er sich wieder den „Scheinheiligen" zuwenden, wie er seine früheren Helden nannte.

In der Episode LIFE LESSONS aus NEW YORK STORIES zeigte er uns 1989 den erfolgreichen Maler Lionel Dobie, dem seine Arbeit so heilig ist, daß er ihr in einer Mischung aus Bedenkenlosigkeit und Hilflosigkeit seine Musen opfert. Auch wenn dieser kleine Film wie ein Atemholen, ein Capriccio, eine sarkastische Selbstreflexion des Künstlers erschien, zeigte er uns doch, daß Scorseses Kunst nichts von ihrer Intensität und Eindringlichkeit verloren hatte.

Eindringlichkeit – ist bei Scorsese immer peinigend, weil gewaltsam und mitleidend zugleich. Der Nagel, der sich durch die Hand bohrt, die Schläge, die der Boxer La Motta einstecken muß, die Peinlichkeiten des Möchtegern-King-of-Comedy, daran muß man denken, wenn von Scorseses „Eindringlichkeit" die Rede ist. Wenn Scorsese sagt, er könne sich mit allem identifizieren, „ob mit Dornröschen oder einem Tintenklecks", dann ist bei ihm Identifikation eine gewaltsame Eindringlichkeit, bei der wir zugleich Täter und Opfer sind.

Erwählung. Am Beginn von LAST TEMPTATION fährt die Kamera in einer fulminanten Bewegung auf Jesus zu, greift ihn sich. Ähnlich ist der Zugriff der Kamera auf den Helden in der ersten Einstellung von AFTER HOURS. Im Büroraum, an den Tischen entlang rast die Kamera auf Paul, den Programmierer zu, holt ihn sich heraus. So wird der Held erwählt und in eine Geschichte gezogen, gestoßen, der er nicht auskommt, bis die Kamera ihn verläßt – in einer Rückwärtsfahrt symmetrisch zu der des Beginns. Paul will eigentlich nur nach Hause, aber das Schicksal (die Kamera, der Regisseur) zwingt ihn zu einer Odyssee durch eine bizarre Nacht in New Yorks Straßen, durch einen Alptraum, der ihn mit sich fortreißt. Paul manövriert sich immer ein wenig in die Geschichten hinein, wird dann aber so von ihnen gepackt, als hätte sich die ganze Welt gegen ihn verschworen. Solche Erwählungen, die zu einem Leidensweg führen, treffen bzw. betreffen die meisten Helden Scorseses. Es ist, als würde Scorsese – so schrieb ein französischer Kritiker – seine Helden unerbittlich gefangennehmen und ihnen zugleich ins Ohr flüstern, sie sollten doch ausbrechen. Diese Kamerafahrt des Zugriffs, der Erwählung am Beginn von LAST TEMPTATION bzw. am Beginn von AFTER HOURS ist zu schnell, um der subjektive Blick eines Menschen zu sein. Sie ist aber auch nicht rein imaginär, sie ist wie der Blick eines umherstreifenden Engels bzw. eines Dämons (das muß immer ambivalent bleiben), der die Geschichte nicht bloß betrachtet sondern in Gang setzt. *Nach dem Gesetz, wonach du angetreten/ So mußt du sein, dir kannst du nicht entfliehen"*, sagt dieser Engel/Dämon zum Helden, und dann flüsternd: *versuch's trotzdem.*

Weder ein Engel noch ein Hund – bin ich, sagt Judas zu Jesus, der von ihm will, daß er die linke Backe hinhält, wenn ihm auf die rechte geschlagen wurde. Gegenüber dem Realisten, Aktivisten Judas erscheint Jesus als Tölpel, Narr. Der reinste Held Scorseses ist Jesus insofern, als er seine göttliche Bestimmung erfüllt, ohne ihr im gerinsten gewiß zu sein; er predigt Liebe, heilt, opfert sich, und doch weiß er nie, ob das, was ihn treibt, ein Engel Gottes oder der Versucher ist. Er zögert, zaudert, ist von Selbstzweifeln zerrissen. Demgegenüber ist Judas ein Ausbund an Selbstsicherheit, er hat die Gewißheit des Aktivisten. Von beinahe fanatischer Gewißheit ist Paulus, der aus Jesus einen Mythos und sein Bekehrer-Geschäft gemacht hat. Der dunkelste Held Scorseses ist der *taxidriver* Travis Bickle, der sich seine Bestimmung als Rachegott selbst gibt.

Im Spektrum dieser Figuren zeigen sich Scorseses Helden. Ein Spektrum der Dämonologie, nicht der Psychologie. Entscheidend für die Eindringlichkeit seiner Filme ist aber nicht, an welcher Stelle im Spektrum die jeweiligen Helden stehen, sondern wie hautnah Scorsese an sie herankommt. Travis Bickle ist genauso „gut" wie Jesus, weil er auf der Leinwand genauso wirklich ist. Aber Vincent und Eddie aus THE COLOR OF MONEY sind nicht so gut, weil Scorsese gar nicht richtig an sie rankommt. Sie sind ins Psychologische banalisiert. Scorsese zeigt in diesem Film nur, daß er psychologisches Spiel handwerklich gut, sogar raffiniert inszenieren kann. Aber in die dämonologische Dimension (und das heißt immer auch: in die Hautnähe der Akteure), in seine Dimension, tritt er hier nicht ein.

Wunden. Die Wundmale Jesu als Urbild, auf das die „Zeichnungen" seiner Helden immer irgendwie hinweisen. Das geht bis zu den Brandwunden, von denen in AFTER HOURS die Rede ist (es zeigt sich, daß Marcy keine Brandwunden hat, „nur" tätowiert ist), bis zum Maler Dobie, der einmal erschöpft im Sessel sitzt, über und über beschmiert, als wäre er von Wundmalen übersät. Um den von Wunden gezeichneten Körper kreist Scorseses Kino. Darauf läuft der Kreuzweg/die Odyssee seiner Helden hinaus: zeig deine Wunden. Für Scorsese gibt es nur die schmerzensreichen Geheimnisse; sagbar sind sie als Aufschrei nach Erlösung. Der Traum, um den Schmerz herumzukommen, vom Kreuz abgenommen zu werden, und jede Wunde wird mit Balsam bestrichen – das ist die letzte Versuchung, eine teuflische Einflüsterung. Die Wunderheilungen Jesu werden nicht als zarte Berührungen gezeigt sondern als magisch-ekstatische Aktionen. Rituell, liturgisch abgemessen sind bei Scorsese nur die Vorbereitungen zur Gewalttat – wenn z.B. der *taxidriver* die Waffen zurechtlegt, seine Hand in die Gasflamme hält – eine Todesliturgie für seinen Kreuzzug.

Einsamkeit und Gewalt. Wie Gewalt hervorbricht aus Einsamkeit hat Scorsese am direktesten in MEAN STREETS und TAXI DRIVER gezeigt. Dabei ist Einsamkeit nicht irgendein Alleinsein von Leuten, die vielleicht schlecht Kontakt finden, sondern sie ist die Art des Daseins in den mean streets, die eine Art des Nicht-da-seins ist. In solchen Straßen kann man nicht leben (*Das Beste, was man in solchen Straßen tun kann, ist, die Rolläden herunterzulassen und eine Flasche Whisky aufzumachen*), man ist Abfall, unerwünscht, Hindernis, wird abgedrängt, weitergeschoben, und Gewalt ist die verzweifelte Art zu zeigen, daß man da ist, daß man zumindest irgendwie eine Spur hinterlassen kann, eine Blutspur. Die Straße als Niemandsland, Müllkippe, Schlachtfeld. Diese Ontologie machen Scorseses Helden transparent. Daß man da ist, zeigt sich darin, daß man verwundet und verwundet wird. Keine ignatianische *indiferencia* setzt die Helden Scorseses zur Welt in Distanz, sondern der Abgrund der Straßenschluchten, und man muß Scorsese keine Theologie der Sünde unterstellen, um das Schuldgefühl seiner Helden zu erklären; man muß nur zusehen, was es heißt, in den mean streets wie ein Abfallkübel herumgekickt zu werden, weil man nicht genug von der *imaginären Flüssigkeit namens Geld hat, die man braucht, um die großen Fiktionen im Geschäftsviertel in Gang zu halten.* (T. Merton)

Heilige oder Sünder, Täter oder Opfer? David Carradine in **BOXCAR BERTHA** *(links), Willem Dafoe als Jesus und Robert De Niro, der* **king of comedy**

Roots & Rituals

Von „Who's that Knocking at my Door" bis zu „Goodfellas": Andere Zeiten, dieselben Regeln ■Von Harald Pauli

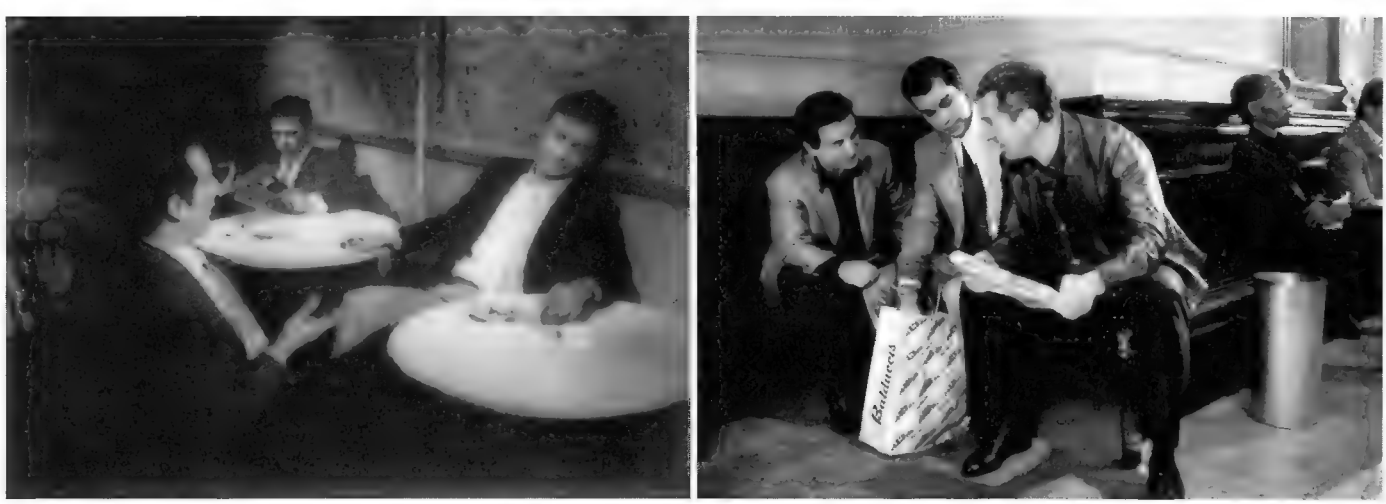
Zurück zu den Anfängen: **GOODFELLAS** *ist eine Rückkehr zu* **MEAN STREETS** *(unten) und* **WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR**

Die „El Watusi"-Szene aus **WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?** *Wie bei Scorsese aus heiterem Himmel aus Spaß Ernst werden kann. So etwas findet sich in all seinen Filmen, gerade auch in* **GOODFELLAS,** *etwa in der Szene, in der Tommy De Vito* (**crazy Joe Pesci**) *den kleinen Spider erschießt.*

Once upon a time in Little Italy ...
Der Hexenkessel auf Sparflamme, Straßen, die eines Tages *mean* werden sollten ...
Ein Spaß, aus dem Ernst wird ...

J.R., Joey, Sally GaGa und die anderen *kids from the block* feiern eine Party. Man tötet die Langeweile mit ein paar Drinks, ein paar Lachern. Ein Revolver macht die Runde. Eine Hand gibt die andere, bis ein ahnungsloses Opfer gefunden ist: Im Schwitzkasten, den Lauf an der Schläfe – der Junge erstarrt vor Schreck, schreit vor Entsetzen, während die anderen sich grölend amüsieren. Die Zeitlupe zelebriert, wie die Lethargie in Ausgelassenheit umschlägt, die Mienen mutieren: in belustigte und anfeuernde, eine entfesselte und eine von Angst gelähmte.
Ein Männlichkeitsritual, ritualisiert durch *slow motion*, Überblendungen, Wiederholungen und die Musik. Ray Barettas „El Watusi", wonach die ganze stumme Sequenz choreographiert ist. Ein Totentanz der Jugend, der Scorseses Helden innerlich immer antreibt – die Ambivalenz zwischen Spiel und Ernst, Unsicherheit und Unberechenbarkeit, Pose und Gewalt.

WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?
Wohl kaum ein anderer Debütfilm eines Regisseurs ist so wenig bekannt und zugleich so wegweisend wie das künftige Werk vorwegnehmend wie Martin Scorseses WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? Vier Jahre, von 1965 bis 1969, unterbrochen von seinem Kurzfilm THE BIG SHAVE, dem Rausschmiß bei THE HONEYMOON KILLERS und seiner Beteiligung am Schnitt von WOODSTOCK, arbeitete Scorsese an diesem Film.
Ein *work in progress*, entstanden am Schneidetisch, in seiner endgültigen Form erzwungen durch die Wünsche und Auflagen der diversen Geldgeber und Produzenten. Die Montage dreier Geschichten, gedreht von verschiedenen Teams, zu unterschiedlicher Zeit, mit wechselnden Titeln (BRING ON THE DANCING GIRLS, I CALL FIRST, J.R.).
Erst filmte Scorsese mit dem Kameramann Richard Coll die Gang-Sequenzen in 35 mm, später schoß er mit dem WOODSTOCK-Regisseur Michael Wadleigh die Szenen mit dem Mädchen



Die unheilige Dreieinigkeit. Nach J.R., Joey und Sally GaGa nun also Henry, Tommy und Jimmy. Die Gangster handeln zielbewußter und tödlicher.

in 16 mm, und schließlich fügte er noch einen erotischen Traumteil ein, den er in Holland mit Max Fisher an der Kamera inszenierte. Den Schnitt besorgte übrigens bereits Thelma Schoonmaker, eine treue Weggefährtin Scorseses, die auch jetzt wieder für die Montage von GOODFELLAS verantwortlich zeichnet.

Ritual & Pop

Lange, gut 15 Jahre bevor MTV Anfang der 80er Jahre die Visualisierung von Popmusik institutionalisierte (und Scorsese selbst dann 1987 das Michael-Jackson-Video „Bad" inszenierte), drehte Martin Scorsese bereits in WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? die ersten Videoclips – Filmszenen, die ganz nach der Musik aufgelöst wurden, die die Atmosphäre und Texte der Songs als autonome Sequenzen widerspiegelten, montiert im Rhythmus der Musik, getrieben von ihrem Beat.

Musik als Ausdruck eines Lebensgefühls einer bestimmten Zeit und einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe. Die Ritualisierung populärer Musik, die Entdeckung des Soundtracks als soziale Dimension jenseits der Tonspur, zieht sich durch alle Scorsese-Filme. Selten läßt Scorsese eigens Filmmusik komponieren, und wenn, dann bleibt sie meist marginal. Bei GOODFELLAS reihen sich ausschließlich bekannte Popsongs aus den drei geschilderten Jahrzehnten aneinander – und Ray Baretta ist auch wieder vertreten.

Ritual & Family

„Wenn man in *Little Italy* aufgewachsen ist, was soll man denn werden außer Gangster oder Priester?" sagte der ehemalige Priesterschüler Martin Scorsese zu seinen autobiographischen Filmen WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR? und MEAN STREETS, und fügte hinzu: „Ich konnte beides nicht werden". Scorsese wurde Filmemacher. 20 Jahre später sagt Titelheld Henry Hill (Ray Liotta) zu Beginn von GOODFELLAS: *"As far back as I can remember, I've always wanted to be a gangster".*

Family Plot: Zu Beginn von WHO'S THAT KNOCKING ... zelebriert die Familienmutter (Scorseses eigene übrigens) das Kuchenbacken und -verteilen an die Kinder wie ein Abendmahl. In GOODFELLAS frieren immer wieder die Bilder auf den Gesichtern der Protagonisten ein – ein Ritual in der Art von *home movies*.

Die unheilige Dreieinigkeit: Von J.R., Joey und Sally GaGa in WHO'S THAT KNOCKING zu Henry, Jimmy und Tommy in GOODFELLAS. Der unbedarfte Junge, der das Initiationsritual durchläuft, der erfahrene Gönnerund der unberechenbar-verrückte *sidekick*. Die Konstellation ist konstant, nur der von Schlössern, Gittern, Fenstern und Türen beengte Horizont von *Little Italy* hat sich zur scheinbar unbegrenzten Welt der Mafia-Macht geweitet. Scheinbar, denn Henry und Jimmy bleiben als irisch-italienischen Mischlingen die endgültigen Weihen der ehrenwerten Gesellschaft versagt.

Nouvelle Vague & Old Hollywood

J.R. und das Mädchen treffen zum ersten Mal in der Wartehalle zur Fähre nach Staten Island aufeinander. Sie sitzen nebeneinander auf einer Bank, das Mädchen blättert in einer Zeitschrift.
– *"You can look at it, if you want to ..."*
– *"That's alright, I was just lookin'"*
– *"But if you like to read it, you can, I'm not annoyed."*
– *"I just noticed that picture of ... Wayne, what's his name? John Wayne."*
– *"Oh, yes."*
– *"But that isn't an american magazine, and that seemed funny to me – you know what I mean?"*
– *"Yes."*
– *"What kind of a magazine is that?"*
– *"French."*
– *"That doesn't look french, do you read french?"*
– *"No. A few words. They should have an english version."*
– *"Yea, like the italien movies, when they dub it ... No, it just threw me, because I've seen foreign magazines before, like the italian ones. You can tell them what kind they are. You know what I mean?"*
– *"Yes, like* Oggi"
– *"Excuse me?"*
– "Oggi, *that's an italien magazine. O-G-G-I"*
– *"Oh yeah, that's the one that looks like* »Life«. Oggi, *that means "today". "You know?"*
– *"Yes, I know."*
– *"It's like the* Today Show. *I think it comes out every week, like* Life. *It's like a new thing ... like a new thing."*
– *"Yes."*
– *"So, that's really a french magazine?"*
– *"I'm afraid it is."*
– *"How the hell they've got a hold of the* SEARCHERS*?"*
– *"What?"*
– "THE SEARCHERS. *It's a movie. Made about 11 years ago. That picture of John Wayne is from that movie."*
– *"I don't seem to remember."*
– *"Ah, you know, with John Wayne ... Ah, another guy was in it, what's his name ... He played Christ a few years ago ..."*
– *"I don't think I know him. Was he swedish?"*
– *"No, american."*
– *"Recently?"*
– *"Yeah, just a few years ago."*
– *"A western?"*
– *"Yeah!"*
– *"You mean Jeffrey Hunter?"*
– *"That's right!"*
– *"Now you remember the picture?"*
– *"No, I don't."*
– *"It's in colour."*
– *"No ..."*
– *"No? Oh, wait a minute. You know what? Natalie Wood had a small part in the picture, one of her first parts, you know. She had a big scene at the end with Hunter. She comes running down the desert over Hunter. She's trying to get him to go, you know."*
– *"I don't know."*
– *"I tell you, you missed a good picture."*
– *"Sorry ..."*
– *"Oh, there was one scene that was classic. You know, the chief of the tribe, his name is* Cicatrice, *spanish for scar, you know. He talks english to John Wayne. Wayne says: 'You talk good english, somebody teach you'. But really nasty, you know. And then Wayne talks comanch, not comanche but comanch, to scar and scar says: 'You talk good comanche, somebody teach you'".*
– *"Sounds like a nasty fellow ..."*
– *"Who?"*
– *"Oh, the man with ..."*
– "Cicatrice, *spanish for scar ... Yeah. He was more nasty than Wayne could ever get. And then again he was a bad guy. There were a lot of nasty comanches in that picture."*
– *"Nasty picture ..."*
– *"But again, John Wayne could get pretty nasty too, when he wanted to be."*
– *"Wait a minute. Was that the picture where Jeffrey Hunter supposed to be trading indian bounces and winds up trading an indian bride and he doesn't know what to do with it?"*
– *"That's the picture!"*
– *"That's a good picture!"*
– *"Good, that picture was great ..."*
– *"I'm not used admitting that I like westerns ..."*
– *"Oh, why not? Everybody should like westerns, solve everybody's problems if they like westerns ..."*
– *"O.k., I like westerns."*
– *"O.k., then ... that was some picture ... some picture."*

Ritual & mise en scène

Von der entfesselten Kamera zur eleganten, vom fiebrigen Beat zur Faszination der Bewegung. Die *Nouvelle Vague*-Attribute von WHO'S THAT KNOCKING ... – all die Jump Cuts und Achsensprünge, die wacklige Handkamera, die Reißschwenks und rasanten Zooms – lösen sich in GOODFELLAS in Michael Ballhaus' virtuosen *steadycam*-Travellings auf; die autonomen Sequenzen sind verschwunden.
Montage ist und bleibt bei Scorsese hingegen stets *mise en scène* mit anderen Mitteln, deren dynamische Fortsetzung. Seine Montage ist immer suggestiv. Der (europäische) Gegensatz zwischen *mise en scène* und Montage, zwischen Idenfitikation und Reflexion, Narration und Diskurs existiert bei Scorsese nicht.
Und hierin liegt auch seine Affinität zu den Vorbildern des klassischen Hollywood – jenseits aller thematischen. Sicher, das Tempo hat sich gewandelt, ist aggressiver geworden, der Rhythmus pointierter, der Blickwinkel extremer. Aber auch wenn die Kamera nicht auf Augenhöhe ist, bleibt doch alles eine Sache der Einstellung: Scorseses Sicht der Dinge, sein ethischer Standpunkt ist immer ein ethnischer. Der eines *Searchers*, stets auf der Suche nach Identität, nach Amerika.

J.R. und das Mädchen auf der Staten Island-Fähre:

Das hätte (noch) besser sein können. Dieses Gefühl beschleicht einen bei fast allen amerikanischen Filmen, die in diesem Herbst starten. Und dabei ist es nicht so, als würden diese Filme nichts wagen. Im Gegenteil: das Spektrum, das sie abstecken, ist so breit wie selten. Und der Inhalt so ambitioniert wie noch nie. Es geht um das Leben in und die Identität von Träumen oder um die Liebe nach dem Tod. Aber nie erfüllen die Filme die Ansprüche der Geschichten zur Gänze. Stets sind die Ideen besser als die Drehbücher. In FLATLINERS zum Beispiel, dem gewagtesten Film des Sommers, geht es um die kurze Phase zwischen Leben und Tod: fünf junge Studenten wollen diesen Zeitraum zwischen Leben und Tod erfahren, sterben vor den Augen der anderen und lassen sich nach ein paar Minuten wiederbeleben. Die Bilder, die der Regisseur Joel Schumacher (und sein Kameramann Jan de Bont) dafür findet, und die Emotionen, die seine Schauspieler (Julia Roberts, Kevin Bacon, Kiefer Sutherland) hervorrufen, sind berührend; aber die Lösungen, die das Drehbuch anbietet, sind zu einfach. Ähnlich verhält es sich mit anderen Filmen: DARKMAN von Sam Raimi hat eine tolle triviale Geschichte (von einem Wissenschaftler, der sein Gesicht verliert, aber seinen Charakter bewahrt und Jagd auf Gangster macht), und die Inszenierung ist schnörkellos – aber dem Film fehlt etwas von der tragischen Dimension, die erst Filme wie die von Cronenberg auszeichnet; THE FRESHMAN ist zu sehr als Parodie angelegt, um uns wirklich zu berühren, und wäre da nicht Marlon Brando, der aus einer Karikatur seines Don Vito Corleone eine eigene Figur kreiiert, wäre das ein gänzlich verschenkter Film. Besser funktionieren die Filme, die sich nichts vorgenommen haben: ARACHNOPHOBIA (ab Januar 91) und DIE HARD 2, der ernster und genauer ist als sein Vorgänger, der seinen Figuren Geheimnisse und den Zuschauern bei aller Schnelligkeit ein wenig Luft zugesteht. Deshalb ist DIE HARD 2 so atemberaubend, wie es Action-Kino nur sein kann. Auf den Wahnsinn dieses Films werden wir noch zurückkommen.

Premieren 1990

Michael Althen	Ulrich von Berg	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
		●●●●	●●●●	–	●●●●	ALWAYS von Steven Spielberg
			●●		–	ANOTHER 48 HRS. *(Und wieder 48 Stunden)* von Walter Hill
				●●	●●	ARACHNOPHOBIA von Frank Marshall
		●	●●●●		†	ATAME *(Fessle mich)* von Pedro Almodovar
○○		●●	●●	●●	●●	BACK TO THE FUTURE II *(Zurück in die Zukunft II)* von Robert Zemeckis
			●●		●	BACK TO THE FUTURE III *(Zurück in die Zukunft III)* von Robert Zemeckis
			●●●		●●	BAD INFLUENCE *(Todfreunde)* von Curtis Hanson
●●		●	●●	●	●	BIRD ON A WIRE *(Ein Vogel auf dem Drahtseil)* von John Badham
●●●	●●	●●●	●●		●●	BLAZE *(Eine gefährliche Liebe)* von Ron Shelton
●●●	●●●	●	●●●	–	–	BLUE STEEL von Kathryn Bigelow
●●	○	●	●●●	●●●	●●●	BORN ON THE FOURTH OF JULY *(Geboren am 4. Juli)* von Oliver Stone
●●	●	●●		●	●	BREAKING IN *(Die Traumtänzer)* von Bill Forsyth
●●		●●			●●	CADILLAC MAN von Roger Donaldson
				●●●	●●	CARACAS von Michael Schottenberg
●●	○○○	●●●	●●●	–	●●	CASUALTIES OF WAR *(Die Verdammten des Krieges)* von Brian de Palma
●●				●	●	CHE ORA E *(Wie spät ist es?)* von Ettore Scola
	●●●	●●●		●	○	COME SEE THE PARADISE *(Komm und sieh das Paradies)* von Alan Parker
		●●●●		–	○	THE COMFORT OF STRANGERS *(Der Trost von Fremden)* von Paul Schrader
		●●●	●●●	●●●		CONTE DE PRINTEMPS *(Frühlingserzählung)* von Eric Rohmer
●●●		●●	●●●	●●●	●●	CRIMES & MISDEMEANORS *(Verbrechen und andere Kleinigkeiten)* von Woody Allen
●●	○○	●●	!		○○	CRY BABY von John Waters
					●●	DARK MAN von Samuel M. Raimi
	●●	●			●●	DAYS OF THUNDER *(Tage des Donners)* von Tony Scott
●●●	○○	●●	!		!	DEAD BANG *(Kurzer Prozeß)* von John Frankenheimer
●●●●●	○○	●●●	●●●	–	●●	DEAD POETS SOCIETY *(Der Club der toten Dichter)* von Peter Weir
	○	●	●●●	○●	●	DICK TRACY von Warren Beatty
●●●		●		●●	●●●	DIE HARD 2 *(Stirb langsam 2)* von Renny Harlin
●●●●●	●●●	●●●	●●●●●	●●●●	●●●●●	DINER von Barry Levinson
					●	DOWNTOWN von Richard Benjamin
○○	○○○		–	†	†	DR. M von Claude Chabrol
	●			●●●●	●●●●	DREAMS *(Träume)* von Akira Kurosawa
○○	●		○	●●	●	DRIVING MISS DAISY *(Miss Daisy und ihr Chauffeur)* von Bruce Beresford
●●●	●	●●	●●●	●●●●	●●●	DRUGSTORE COWBOY von Gus von Sant
●●●●	●●●●	●●●	●●●●	●●	●●	ENEMIES, A LOVE STORY *(Feinde, eine Liebesgeschichte)* von Paul Mazursky
●●●●			!			ERREUR DE JEUNESSE *(Jugendsünde)* von Radovan Tadic
	○○	●●●●	●●	●●●	●●	EVERYBODY WINS von Karel Reisz
●●●●●	●●●●	●●●●	●●●●	●●●	●●●●	THE FABULOUS BAKER BOYS *(Die fabelhaften Baker Boys)* von Steve Kloves
●●●●	–	●●●●	●●●●	–	–	FAMILY BUSINESS von Sidney Lumet
	○	●●	●●	●●	●●	FAT MAN AND LITTLE BOY *(Die Schattenmacher)* von Roland Joffé
		●	–		○○○	FIRE SYNDROME von Tobe Hooper
					○	THE FIRST POWER *(Pentagramm)* von Robert Resnikoff
			!		●●	FLATLINERS *(Trip ins Jenseits)* von Joel Schumacher
		●			●	FORD FAIRLANE von Renny Harlin
●		●●	!		○○○	THE FOURTH WAR *(Powerplay)* von John Frankenheimer
					●	FRESH HORSES *(Zärtliche Liebe)* von David Anspaugh
					●	THE FRESHMAN von Paul Brickman
●●●●		●		●●	●●	GHOST von Jerry Zucker
		●	–	●●	●●	GHOSTBUSTERS II von Ivan Reitman
●	!		○		○	GLORY von Edward Zwick
●●●		●●●	●●●●	●●●●	●●●●●	GOODFELLAS von Martin Scorsese
●		●●	–	●	●	GREMLINS 2: THE NEW BATCH von Joe Dante
	–	○●	○○	●●		THE HANDMAID'S TALE *(Die Geschichte einer Dienerin)* von Volker Schlöndorff
			†		○○○	HARD TO KILL von Bruce Malmuth
○○			†		○○	HARLEM NIGHTS von Eddie Murphy
		○●	●●●	–	–	HENRY & JUNE von Philip Kaufman
●●●	●●●●●	●●●	●●●		●●	HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER von John MacNaughton
			†		●●	HOUSE PARTY von Reginald Hudlin
●	○	●●	–		●●	THE HUNT FOR RED OCTOBER *(Jagd auf Roter Oktober)* von John McTiernan
●		●		–	○○	I LOVE YOU TO DEATH *(Ich liebe Dich zu Tode)* von Lawrence Kasdan
			†		●	IL SOLE ANCHE LA NOTTE *(Nachtsonne)* von Paolo und Vittorio Taviani
			○○		○○	IMMEDIATE FAMILY *(Second-Hand Familie)* von Jonathan Kaplan
	●	●●			●	IMPULSE von Sondra Locke
		●●	●●		○	AN INNOCENT MAN *(Von Bullen aufs Kreuz gelegt)* von Peter Yates
●●●	●●●	●●●●	!	●●●	●●	INTERNAL AFFAIRS von Mike Figgis
●●●●			!	○	●	JESUS DE MONTREAL von Denys Arcand
●●			!		○○	JOE VERSUS THE VOLCANO *(Joe gegen den Vulkan)* von John Patrick Shanley

Premieren 1990

Michael Althen	Ulrich von Berg	Hans Schifferle	Claudius Seidl	Brigitte Desalm	Milan Pavlović	
●●●	–	●	●●●	–	–	JOHNNY HANDSOME von Walter Hill
●	†	●●		†	†	JOURS TRANQUILLES A CLICHY *(Stille Tage in Clichy)* von Claude Chabrol
●●●	●●	●●	!		!	KILL ME AGAIN von John R. Dahl
	○	●●●	●●●●	●●●●		KING OF NEW YORK von Abel Ferrara
	●●●●					THE KRAYS von Peter Medak
●●	†		†			LENINGRAD COWBOYS GO AMERICA von Aki Kaurismäki
●		●●●		●	●	LEVIATHAN von George Pan Cosmatos
				●●	●	THE LITTLE MERMAID *(Arielle – Die Meerjungfrau)* von Clements/Musker
			○	○	○	LOOK WHO'S TALKING *(Kuck' mal, wer da spricht)* von Amy Heckerling
○○						LOOSE CANNONS *(Der Harte und der Zarte)* von Bob Clark
				●	●	LOST ANGELS *(Road Home)* von Hugh Hudson
●●●●●	●●	●●●	●●●●	○	●●●	LOVE AT LARGE *(Die Liebe eines Detektives)* von Alan Rudolph
	†			●●●	●●	MÄDCHEN AUS DER STREICHHOLZFABRIK von Ari Kaurismäki
					!	MARCHE A L'OMBRE *(Zwei Fische auf dem Trockenen)* von Michel Blanc
●●●		●●●	●●●●			MATADOR von Pedro Almodovar
●●●						MES NUITS SONT PLUS BELLES QUE VOS JOURS von Andrzej Zulawski
	●●	●●●●		●	●	MIAMI BLUES von George Armitage
●●●●		●	!			MILOU EN MAI *(Eine Komödie im Mai)* von Louis Malle
			●●●●		●●	THE MO' BETTER BLUES von Spike Lee
●●●			!		!	UN MONDE SANS PITIE *(Eine Welt ohne Mitleid)* von Eric Rochant
●●●	!				○	MOUNTAINS OF THE MOON *(Land der schwarzen Sonne)* von Bob Rafelson
●●	●●	●●	●●	●●	●●●	MUSIC BOX von Constantin Costa-Gavras
●●●			●●		●●●	MY LEFT FOOT *(Mein linker Fuß)* von Jim Sheridan
		●●●●				NAKED TANGO von Leonard Schrader
●	●●●	●●●	●●●	●●●	●●●	NIKITA von Luc Besson
		●●●●		●●●	●●●	NIGHTBREED *(Cabal – Die Brut der Nacht)* von Clive Barker
	●	●	●		†	NUNS ON THE RUN *(Nonnen auf der Flucht)* von Jonathan Lynn
●●	○○		●●	○	○	THE PACKAGE *(Die Killer-Brigade)* von Andrew Davis
				○	○	PARENTHOOD *(Eine Wahnsinnsfamilie)* von Ron Howard
	●●	●●	●●●	●●●	●●	THE PLOT AGAINST HARRY *(Der Komplott gegen Harry)* von Michael Roemer
●●					●●	PRESUMED INNOCENT von Alan J. Pakula
●●●	†	●●	●●●	●●●	●●●●	PRETTY WOMAN von Garry Marshall
	●	●●●		●●	●●●	Q & A *(Tödliche Fragen)* von Sidney Lumet
					○○○	REVENGE von Tony Scott
●●●		●●●				REVERSAL OF FORTUNE *(Die Affäre der Sunny v. B.)* von Barbet Schroeder
●			†		●	THE RIFT *(Sirene 1)* von J. P. Simon
●			†		●●	RIPOUX CONTRE RIPOUX *(Gauner gegen Gauner)* von Claude Zidi
●		●●	–	–	○○○	ROBOCOP 2 von Irvin Kershner
	○●	○		●●	●●	ROGER & ME von Michael Moore
		●			●●●	SALUTE OF THE JUGGER *(Die Jugger)* von David Ward Peoples
		†	†	●●	●	DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN von Michael Verhoeven
●●●	–	●●	●●●	●●●	●●●	SEA OF LOVE *(Melodie des Todes)* von Harold Becker
			†	●●	●	SHE-DEVIL *(Die Teufelin)* von Susan Seidelman
	!		–		●	SHOCKER von Wes Craven
○○	○○		○○		○	DER SKIPPER von Peter Keglevic
●●●	○●	●●●	●●●●	●●●●	●●●●	SPUR DER STEINE von Frank Beyer
		●●	!		●●	STANLEY & IRIS von Martin Ritt
●	†	†		●	●	STEEL MAGNOLIAS *(Magnolien aus Stahl)* von Herbert Ross
●	○	●●●	○●		○	TANGO & CASH von Andrej Konchalovsky
○					●●	TATIE DANIELE *(Tante Daniele)* von Etienne Chatiliez
				●●	●●	TEENAGE MUTANT NINJA TURTLES *(Turtles)* von Steve Barron
	○○	●●	●●●	●●●	–	TOTAL RECALL von Paul Verhoeven
	!	!	●●●		!	TREMORS *(Im Land der Raketenwürmer)* von Ron Underwood
		●●		●●	●●	TROP BELLE POUR TOI *(Zu schön für Dich)* von Bertrand Blier
			●●●		–	THE TWO JAKES von Jack Nicholson
●●●●	○○		●●●●	●●●	!	ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND von Michael Klier
●●	●				●●	L'UNION SACREE *(Waffenbrüder)* von Alexandre Arcady
			●●●●	●	○	LA VENGEANCE D'UNE FEMME *(Die Rache einer Frau)* von Jacques Doillon
●●●●	●●	●	†		!	LA VIE ET RIEN D'AUTRE *(Das Leben und nichts anderes)* von Bertrand Tavernier
			†	–	†	LA VOCE DELLA LUNA *(Die Stimme des Mondes)* von Federico Fellini
●●	†	○	●●●●	●●●	●●●	WAR OF THE ROSES *(Der Rosenkrieg)* von Danny De Vito
●	!	●●●	●●●	●●	○●	WHITE HUNTER, BLACK HEART *(Weißer Jäger, schwarzes Herz)* von Clint Eastwood
●●	●●●	●●●	●●●●	●●●	●●●	WILD AT HEART von David Lynch

Erklärungen:
●●●●● = absolutes Meisterwerk; ●●●● = meisterlich; ●●● = herausragend; ●● = sehenswert; ● = annehmbar; ○● = zwiespältig; – = enttäuschend; ○ = mäßig; ○○ = langweilig; ○○○ = bodenlos; † = hat sich der Bewerter erspart; ! = leider verpaßt

Fenster zur inneren Welt

Das Kino des David Lynch und seine phlegmatischen Helden: Das Verborgene muß erwachen ■ Von Philip Siegel

I.

Die Eltern krabbeln wie Hunde, sie bellen wie Hunde. Ihre Gesichter hängen an Pflanzenstielen, und während sie wachsen, entstehen in ihrer Mitte Stockwerke und Zimmer. Ihren Sohn spucken sie aus. Er wächst.
Das alles ist ruckartig animiert, Zeichentrick, und dann der Sprung in ein kleines, beengendes Haus. Der Junge wird verprügelt und angeschrien. Als er ein Samenkorn findet, verändert sich die Welt: der Keim wird größer, schließlich ein riesiger, länglicher Sack. Die Frucht platzt auf, ihr entsteigt eine Großmutter. Mit ihr spricht und unterhält sich der Junge. Doch irgendwann ist die Großmutter tot: wie ein losgelassener, undichter Luftballon schlägt sie durch das Zimmer. David Lynch's erster Traum, 1969, THE GRANDMOTHER.

II.

Du konntest keine ernsthafte Unterhaltung mit David führen. Er ging jede Nacht um zehn Uhr schlafen und aß bei McDonalds. (Ben Barenholtz, Verleiher von ERASERHEAD zu der Zeit der Uraufführung, 1977)

III.

Am 20. Januar 1946 wurde David K. Lynch in Missoula, Washington, geboren. Sein Vater war Agrarwissenschaftler, die Familie zog häufig um. Nach der High School will er mit dem Freund Jack Fisk, der später in ERASERHEAD den Mann im Planeten spielen und dessen Schwester Lynch heiraten wird, für drei Jahre nach Europa, die Malerei studieren. Es werden ganze 15 Tage, Europa ist ein Problem. Lynch geht nach Philadelphia, auf die Academy of the Fine Arts. Später versteht er sehr gut, wie in dieser Stadt ein Film wie NIGHT OF THE LIVING DEAD entstehen konnte. Schließlich, so meinte er, verdanke er dieser düsteren und alptraumartigen Atmosphäre auch ERASERHEAD. *Wenn Du für 3.500 Dollar ein Haus mit zwölf Zimmern kaufen kannst, weißt Du, in was für einer Gegend Du wohnst.*

IV.

Er schreibt das Drehbuch für einen Film mit dem Titel GARDENBACK. Lynch sagte zu dem nie realisierten Projekt: *Es war eine Geschichte über das Erwachsenwerden, eigentlich, aber es hatte eine Menge zu tun mit Gärten und Insekten.* Das sollte so bleiben.

V.

Aller Anfang ist die Familie. Die Art und Weise, wie die Hauptfiguren ihren Verwandten ausgeliefert sind, wie sie von diesen vereinnahmt werden, wie Lynch Familien auftreten, sie ins Absurde entgleiten läßt, wirft die Schatten, denen die Hauptfiguren zu entkommen trachten. GRANDMOTHER: Vater und Mutter sind kreischende und fressende Monster, keine Gelegenheit wird ausgelassen, den Jungen zu demütigen. ERASERHEAD: der Vater ist debil, die Mutter läßt die Zunge raushängen und grient, die Tochter hat epileptische Anfälle, die Großmutter ist nikotinsüchtig und gelähmt. Henry Spencer, gespielt von Jack Nance, der immer wieder bei Lynch einen kleinen Auftritt haben wird, wird von dieser Familie bedrängt. Die Tochter erwartet von ihm ein Baby (*Mom! They're still not sure it's a baby*).
THE ELEPHANT MAN (1980): John Merrick erscheint als die physische Inkarnation einer zutiefst verstörten Mutter. Er betrachtet das Bild der schönen Frau und meint: *Ich war für sie sicher eine große Enttäuschung.*
DUNE (1984): Die Familie existiert als etwas, was der Auserwählte Paul Atreides unter Schmerzen von seiner menschlichen Empfindung abzulegen hat. Der Vater ist ein normal Sterblicher, in der Welt der Prophezeiung jemand, der „nichts" ist, die Mutter eine Hexe, eine Hellseherin. BLUE VELVET (1986): die Verwandten verbringen die Zeit mit fernsehen, essen, den Rasen wässern. Da wird die Familie zum toten Gleis, dem der heimgekehrte Jeffrey Beaumont (er ist nicht umsonst weggezogen) mit seiner Lust auf die dunklen Dinge begegnen muß. TWIN PEAKS (1990): jede familiäre Bindung geht einher mit einem Auswuchs an Gestörtheit und Verkommenheit. WILD AT HEART (1990): die Mutter will die Tochter Lula beschützen, deren Freund Sailor töten. Den Vater hat ihr Liebhaber schon verbrannt, der Detektiv liebt die Mutter, aber der Liebhaber wird auch ihn umbringen. Ob Mörder-Gang oder Familie, die Welt entsteht aus aus einem Dutzend Menschen, alle sind sie verwandt oder liiert.
Die Familie behindert, sie macht krank, und das wirkt euphorisierend. Die Einfälle, die das Schreckenskabinett Familie konkretisieren, gelten immer der Perspektive desjenigen, der in dieser unheilvollen Konstellation der Ertragende, der Dulder, der Aufnehmende ist. Und oft entsteht bei Lynch eine Geschichte erst dann, wenn Konsequenzen gefragt sind, eine Reaktion nicht mehr aufzuschieben ist. Die Großmutter kann nur wachsen, weil der Junge einen Vertrauten braucht; Jeffrey findet das Ohr nur deshalb, weil er seinen kranken Vater besuchen geht. Sailor und Lula flüchten, weil die Mutter die beiden nicht in Ruhe läßt.
Die Familie stachelt zu Dingen auf, die ohne ihren Druck nicht passiert wären.

VI.

Ich glaube nicht, daß Lynch mit seinen Filmen ein besonderes Anliegen verfolgt. Sicher keins, daß für irgendjemanden irgendeinen Nutzen bereithält. Aber sie irritieren, man fühlt sich angesprochen, als läse man verbotenerweise den Brief an einen Freund und wäre zutiefst erschrocken über den Inhalt. Wie ist das bei so etwas Überflüssigem wie Lynchs Filmen möglich? Vielleicht liegt das daran, daß er für seine Obsessionen keine Ausreden sucht. (Kantor Jewelitz)

VII.

Über die Art, wie seine Filme entstehen, erwähnt Lynch das Prinzip des Sammelns. Ganze Räume voller Objekte, Bilder, Konstruktionen. Für einen Film bräuchte man siebzig gute Ideen, meint Lynch: hat man die zusammen, hat man den Film. Sicher ist das nicht so einfach, wie sich das anhört, aber es ist bezeichnend für die Komplexität des Lynch'schen Kosmos und dafür, daß das Resultat dieser Vorgehensweise nie in disperates Stückwerk ausartet; vielmehr scheint sich in jeder Idee ein Nadelöhr zu befinden, in das der Faden eines folgenden Motivs Eingang findet. Jede Idee beinhaltet auch einen Keim für die Gesamtstimmung des Films. *Wenn ich mich hinsetze, um einen Film zu machen, dann beschließe ich nicht, einen Film über ein bestimmtes Thema zu machen. Ich handle nach Gefühl.* Lynchs Affinität für Pflanzen sagt auch etwas über die Gestalt seiner Geschichten: mögen die Wurzeln, Triebe und Knospen auch noch so irritieren, die groteske Blüte ist eine zwangsläufige Folge.
Die Lynch'sche Black-Box ist das Treibhaus eines obsessiven Egozentrikers, dem nichts befremdlicher anmutet, als das, was andere für normal ansehen, dem Material, dem die Körper, die nicht David Lynch heißen, die Motivation für ihr Handeln entnehmen. Daß die meisten Menschen zwei Arme und zwei Beine haben, ist höchstens Anlaß für das Mißverständnis, alle Menschen seien gleich. Lynch hat die Kraft, nicht darauf hereinzufallen.

VIII.

Was der kleine Junge in THE GRANDMOTHER ist, wird später Kyle MacLachlan, Lynchs filmisches Ich, das er auf die Reise seiner seltsamen Welten schickt. MacLachlan wirkt zerbrechlich, seine glatte, helle Haut scheint zu transparent, um sich in die Gegenwart anderer Menschen begeben zu können. Aber es wäre ein Fehler, anzunehmen, er sei der Unschuldige, der Romantiker, der Naive: er befindet sich in einem Vorstadium; ihm fehlt das Wahnhafte, an dem er noch erkranken muß, um die Ruhe zu finden, die er vorgibt auszustrahlen. Er ist der Mann, der auszieht, das Fürchten zu lernen. Und mit der Zuversicht eines selbstbewußten Prüflings wird aus dem Debütanten ein erfahrener Zögling der fremden, seltsamen Welt.

In BLUE VELVET gerät er an Dennis Hopper, einen Mann, der panische Angst davor zu haben scheint, nicht böse zu sein. (Lynch liebt die Gegensätze, das „Gute" und das „Böse", die „Liebe" und den „Haß", „Gott" und „Teufel". Dabei fällt auf, wie sich diese Kategorien angenehmerweise da aufzulösen beginnen, wo versucht wird, sie festzulegen: als ob die Gegensatzpaare auf ihrer Rückseite miteinander verbunden wären, ist der eine auf den anderen angewiesen – entweder um den eigenen Überschuß abzustoßen oder um den des anderen aufzunehmen). Die Unschuld von MacLachlan muß sich beweisen, sie wird das Produkt einer Erfahrung. Wo Hopper resignativ stehenbleibt, um sich schlägt, wütet und schießt, erkennt MacLachlan intuitiv den Schritt darüber hinaus. Das Böse wird so zur Durchgangsluke, und ihr entsteigt der Meisterschüler, der das Böse kennt und gut ist. Der Junge in THE GRANDMOTHER hatte schon auffallende Ähnlichkeit mit MacLachlan. Viel später, in TWIN PEAKS, ist er dann so weit: er irritiert die Menschen, er ist derjenige, auf den sich alle beziehen. Bei Lynch wird er kaum noch einmal den Mann spielen, der sich fürchten will.

Wo hört die Ordnung auf, wo beginnt das Chaos, wo der Zerfall? Die Hände der Toten in **TWIN PEAKS** *sehen sauberer aus als die der Lebenden, der deformierte Elefantenmensch sehnt sich nach Ordnung, die Symmetrie und Klarheit in* **DUNE** *verdeckt lediglich das Gewebe aus Dreck und Intrigen.*

IX.

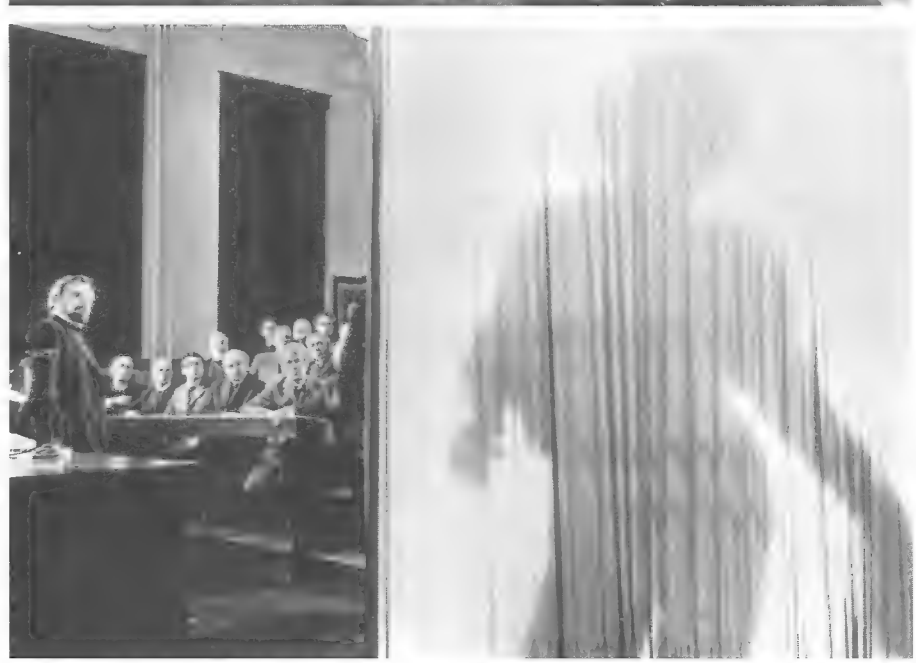
Ein gewaltiger Sprung ins elfte Jahrtausend: DUNE. Lynch will Welten erschaffen. Hier hat er die Möglichkeit, derer vier zu kreiieren. Vier Planeten, alle mit einer ihnen eigentümlichen Stimmung. Lynch hebt an zu einer ausholenden Bewegung, er durchstreift die Welt der Erinnerung und gelangt nach dieser 360 Grad-Odyssee am Ausgangspunkt an, mit vollen Händen: da wird der Beute der Inhalt abgesaugt, ohne daß die Körper zum Verschwinden gebracht würden. Diese dienen jetzt als Förmchen, für eine neue Essenz, die Lynch ihnen injiziert. So erlangen die Figuren ein Zwitter-Dasein, sie werden zum trojanischen Pferd des Lynchen Kinos: ihre Körper halten sie am Boden; sie sehen uns ähnlich, das ist ihre Gravitation. Und gleichzeitig, in jedem Moment, zerrt an ihnen etwas, was es nur schwer erträgt, sie da am Boden haften zu sehen. Es sind die Schwinger von Lynchs Radikalität, die den schwerfälligen Kreaturen zu ungeahnter Leichtigkeit verhelfen. Daß dabei so mancher den Boden unter den Füßen verliert, liegt in der Natur des Vorgangs.

X.

Die Prophezeiung, die für den jungen Paul Atreides die Existenz eines Befreiers bereithält, ist ein Element griechisch-mythologischer Art, eine Geschichte zu dramatisieren. Insofern paßt sie auch hervorragend zu den verschiedenen, aber immer wieder das Altertümliche variierende Aussehen der Planeten. Die Prophezeiung reizt den Helden, die Sache, die seine Sache wird, zu vernachlässigen, da ja ohnehin alles kommen wird, wie es kommen muß. Dann aber zwingt sie ihn durch die Zuspitzung der Ereignisse über seine Trägheit hinauszuwachsen. Die einzige Leistung, der Adressat einer Prophezeiung zu sein, bestünde dann darin, zu erkennen, daß man selbst mit ihr gemeint ist. Und so ist Paul Atreides auch kein einziges Mal tatsächlich bedroht, hat er doch die Gewißheit, das zu sein, was aus ihm werden soll.
Dieser Zug einer gewissen phlegmatischen Haltung durchzieht alle Hauptfiguren. Selbst, wenn die Bedrohung über den Grad dessen gelangt, was als fremde, seltsame Welt apostrophiert unschädlich zu sein scheint, also wirklich Leben gefährdenden Charakter annimmt, wird der Mann von einer schützenden Haut aufgehoben und geborgen, die Kugeln und Klingen von ihm abgleiten läßt.
Sicher auch ein Grund, weshalb DUNE beim Publikum derart durchgefallen ist: es ist kein Spannungsfilm, eher ein Stimmungsfilm.

XI.

In keinem der Filme stirbt der Protagonist wirklich. Und bei ERASERHEAD ist das Ende von Henry Spencer zu abstrakt, um wirklich den Tod zu bedeuten – der Mann lebt halt als der abgerubbelte Rest eines Radiergummis weiter. Und in THE ELEPHANT MAN ist der Tod eine Erlösung – für John Merrick ist er das, was ihn endlich mit den anderen Menschen verbindet: ein tiefer Schlaf. In TWIN PEAKS gar feiert das durch Abwesenheit glänzende Mordopfer am Schluß seine Wiederauferstehung: im anonym-unwirk-



Gibt es noch unschuldige Blicke? Bei den Wissenschaftlern bestimmt nicht. Aber selbst die unbefleckten Kinder in BLUE VELVET *sehnen sich nach nichts mehr als nach dem Blick hinter den Vorhang.*

Spieglein, Spieglein... Was auf der anderen Seite zu sehen ist, gehört unbedingt dazu. Erst die Gewalt, erst Verstümmelung, Tod und die die Ahnung von beidem machen einen erwachsenen Menschen aus.

lichen Zwischenraum eines kulissenhaften Wohnzimmers trifft es den um 25 Jahre gealterten FBI-Agenten MacLachlan. Wer ist lebendig, wer gestorben?
Mit diesem Filmende hat Lynch auch akzentuiert, welchen Stellenwert für ihn eine solche Frage haben kann: nämlich gar keinen. Auch ein Toter kann noch eine exponierte Rolle spielen – wie der *yellow man* aus BLUE VELVET, der bereits tot noch aufrecht im Zimmer stehend dem wütenden Frank als Kugelfang dienen muß.

XII.

Droht einer Figur das Gespenst des Todes, ist das nicht erschreckend. Die Gefahr ist stets eine schleichende, virulente, und wenn die ständig in der Luft zitternde Grundirritation einmal aufgebrochen wird durch eine die Spannung hervorrufende Möglichkeit einer Parallelmontage, ist da in erster Linie immer der Spaß und die Furcht am Verstecken und Entdecktwerden gegenwärtig. Hat MacLachlan noch genug Zeit, den das Treppenhaus hocheilenden Dennis Hopper zu täuschen, kann der *Plump* rechtzeitig gesetzt werden, um den Wurm abzulenken und den Fels zu erreichen. Die existentielle Gefahr bleibt dabei seltsam blaß; was sich auch an der Gleichgültigkeit bei dem Tod des Ehemanns von Dorothy Vallens oder dem Mord an dem Vater von Paul Atreides abzeichnet. Die Risse, die durch das Hereinbrechen von Tod entstehen könnten, werden bei Lynch schnell mit dieser eigenartigen Melange aus maschineller Brüchigkeit und organischem Funktionieren verfugt (kaum zu überbieten: der Herzstöpsel in DUNE), so daß Raum entsteht für ein fasziniertes Erstauntsein, welches aber kaum zu einem tatsächlichen Berührt-sein wird.

XIII.

So, wie er scheinbar über ERASERHEAD bis zu WILD AT HEART realistischer geworden ist, so werden die Filme auch gewalttätiger. Und gerade an der Gewalt läßt sich zeigen, daß Lynch, wenn er etwas zeigt, es immer nur in seinem Sinne zeigt, und nicht etwa einen Rahmen aufbaut, der das Handeln seiner Figuren soziologisch, politisch, historisch determinieren würde. So hat die Gewalt bei Lynch einen anderen Sinn, als ihn etwa Coppola oder Cimino ihren Figuren voranstellen. Bei Lynch ist sie der physische Ausdruck einer seelischen Irritation, einem seelischen Bedürfnis nach Erhellung. Sie hat nichts mit den Wesen zu tun, denen sie widerfährt: daher auch der marionettenhafte Eindruck aller Deformierten – es ist auch kaum eine Gegenwehr zu erwarten. Die Opfer sind sich ihrer Funktion wohl bewußt, an den Fäden der inneren Befindlichkeit der vom Regisseur erklärten Protagonisten zu hängen. Ihr Schicksal ist für die Stimmung des Films notwendig. Als Harry Dean Stanton in WILD AT HEART registriert, daß er, gefesselt an einen Stuhl, nun das Objekt einer Schar Verrückter ist, die ihn töten werden, blinzelt er lediglich hilflos mit den Augen, und weint.
Die Gewalt ist der Gegner der Liebe; aber die Liebe droht sich zu verwandeln, gerät sie mit der Gewalt in Berührung. Sie selbst droht Gewalt zu werden, und Lynch setzt ihr so einen dramaturgischen Prüfstein, an dem sie auf ihr Wesen hin überprüft werden kann. Von Anfang an kollidiert

die Liebe von Nicolas Cage und Laura Dern mit der Gewalt. Cage selbst bringt einen Mann, der ihn töten wollte, mit bloßen Händen um. Die Gewalt erscheint als ein Akt des Terrors, sie erscheint als ein Akt der Verführung. Sie kann abgewiesen, ihr kann begegnet werden dort, wo sie roh daherkommt, sie wird bedrohlich da, wo man von ihr vereinnahmt zu werden droht. Und plötzlich sind die Attacken und Angriffe nötig geworden: am Schluß kann Cage der Dern erst dann mit *Love me tender* auf dem Autodach die Liebe erklären, wenn ihm das Nasenbein gebrochen wurde. Es ist Lynchs Welt.

XIV.

Das Organische und das Mechanische: das Beunruhigende seiner Filme ist eine Beunruhigung Lynchs. Das Körperliche ist eine Festung aus Gelee (Lynch liebt bis zum Kragen zugeknöpfte Hemden). Überall dort, wo der Mensch mit seinem Körper reagieren muß (und das ist in einer Welt unvermeidlich, die so auf Gegenständliches, so auf Konturen angewiesen ist) besteht die Möglichkeit einer Auflösung, der Deformation, dem Ausscheren aus dem allgemeinen Ursache-Wirkung-Prinzip. Die Grenzen verschwinden, weil sie auf einer Illusion aufbauen.
In den Filmen tauchen immer wieder Figuren auf, die erkrankt sind, deren Körper revoltieren; die feststellen müssen, daß der Geist eine Sache ist und der Körper eine ganz andere. Figuren, an denen dem Zuschauer bewußt wird, daß er aus Organen besteht, aus dem gleichen Material, aus dem Amöben, Reptilien, Fische, Vögel und die anderen Säuger geformt sind.
Aber wie wird das aufgefangen, wie ist es bei solchen Auflösungserscheinungen überhaupt noch realisierbar, daß es Körper gibt, die sich unterscheiden, daß eine Konfrontation entstehen kann? Für einen Regisseur, der Filme macht, ist das eine wesentliche Frage.
Die aufplatzenden Stellen, die gärenden Wunden, die unbeherrschte Ursubstanz, sie erhalten ein Korsett aus Stangen und Gelenken, Öffnungen werden vernäht oder geweitet, der tendenzielle Unsicherheitsfaktor Organismus eingebunden in eine mechanische Ordnung.

Das Erstaunliche und wahrlich fremde und seltsame an diesem Vorgehen ist das Ergebnis: wie aus dem Organischen, das mechanisiert wird, keineswegs eine erstarrte, roboterhafte Burleske entsteht. Vielmehr steigt da aus der Tiefe, dem Dunkeln, das Lynch so gerne beschwört, eine verstörende Vibration auf, und die kündigt von den Schattenseiten der hellen und keimfreien Technisierung auch der intimsten Körperregionen. So hat Lynch lange gebraucht, bis seine Filme begannen, in der Jetzt-Zeit zu spielen. Vom Beginn der industriellen Revolution in THE ELEPHANT MAN über das Jahr 10191 in DUNE gibt es die ersten Schläge dampfbetriebener Kolben bis zum Reisen ohne Bewegung. Dazwischen schlägt das Blut von BLUE VELVET und WILD AT HEART. Und die Menschen glauben noch an ihre Sinne, aber sie übersehen, daß Elektrizität, Maschinen, Apparaturen bereits eine Symbiose mit ihren Körpern eingegangen sind. Im Unterschied zu VIDEODROME (Regie: David Cronenberg), wo das Medium Video tatsächlich ein neues Organ hervorbringt.

Der Tod und die Verstümmelung haben eine Ebene jenseits des Schreckens. Lynch findet dafür verwirrende, verstörende, schrecklich komische Bilder . . .

... und er findet die Schönheit im Schrecken. „Es gibt nichts Schöneres", verriet Lynch einem französischen Journalisten, „als das Bild von einer Ameise in einem verfaulenden menschlichen Ohr."

ist diese Verbindung zweier Welten bei Lynch keine thematisierte, sie läßt sich nicht an einem fertigen Objekt, an einem Produkt erkennen, stattdessen bildet sie den Ursprung Lynch'scher Ästhetisierung: sie klingt an, ohne greifbar zu sein. *Der Inhalt meiner Träume interessiert mich nicht. Dafür liebe ich umso mehr das Gefühl, das sie mir geben.*

XV.

Der Vorhang bewegt, wölbt, öffnet sich, er flattert, schließt nicht mit dem Boden ab; man kann sich dahinter verstecken, aber auch entdeckt werden. Wenn Lynch sagt, er interessiere sich für Oberflächen, dann aus dem einfachen Grund, weil sie etwas verbergen. Die Filme von Lynch sind wie der Vorhang in Dorothy Vallens' Appartement in BLUE VELVET: der sich wellende Stoff versteckt die Substanz. Aber die kann nur jeder für sich alleine finden.

XVI.

Was der Mensch ist, hängt davon ab, wie er wahrnimmt. *Some thoughts have a certain sound,* sagt Kyle MacLachlan in DUNE. Und derselbe Mann findet in BLUE VELVET ein abgeschnittenes Ohr; am Schluß fährt die Kamera langsam aus einem Ohr zurück, und man erkennt, daß es zu MacLachlan gehört. Daß, was der Zuschauer gesehen hat, hat er gehört. Aber die Welt wird nicht müde, nur das zu glauben, was sie sieht. Als ob sie so besser Bescheid wüßte. Dabei übersehen viele, welcher ihrer Sinne als erster gschärft wurde. In den neun Monaten, in denen das Leben zusammenwächst, ist es das Gehör, welches die Außenwelt aufnimmt. Dieser Sinn läßt erste Assoziationsketten entstehen, die später, steht das Auge an erster Stelle, mit den Oberflächen kollidieren. In ERASERHEAD entwickelte Lynch zusammen mit dem Sound-Designer Alan R. Splet (mit dem er kontinuierlich arbeitet) seine Welt der Geräusche. Und es wird auch klar, woher diese Geräusche kommen. Das erste, was wir sehen, ist die extrem abstrahierte Befruchtung, die Geburt eines Menschen. Ein Mensch des 20. Jahrhunderts.

Das Grundrauschen der Seele besteht nicht mehr im Gewitter, dem Donner oder dem Scheppern von Rüstungen, es ist das Dröhnen, Zischen, Poltern, Schlagen, Knistern der mechanischen Welt, das aber von einem organischen Wesen gehört wird. Jedes Geräusch wird von jedem anders erlebt: Lynch radikalisiert diese Unterschiede. Im Vorspann von WILD AT HEART wird ein Streichholz entzündet, und man hört, wie der Schwefel von der Flamme aufgesaugt wird. Dahinter entsteht ein pulsierendes Flammenmeer: was für den einen ein Flämmchen ist, das schnell verlischt, ist für den anderen eine Feuersbrunst. Es sind die Empfindungen, die die Welt entstehen lassen. Wenn von Lynch gesagt wird, er erschüttere das Selbstverständliche, so liegt das an den Konsequenzen, die sein intensiver Umgang mit dem Ton für das Selbstverständliche bedeuten. Das Auge betrachtet eine Oberfläche, aber das Ohr vernimmt die Tiefe, die dahinter liegt, es hört das, dem die Oberfläche ihre Beschaffenheit verdankt. So ist bei Lynch die Oberfläche ein hauchdünner Vorhang, den er sowohl von außen, mit der Kamera, als auch von

innen, mit dem Mischband, auf seine Durchlässigkeiten abklopft. Und es ist die Wirklichkeit, die aus Oberflächen besteht.
Als ob ein Ungeborenes die Welt der Erwachsenen durchschreiten würde.

XVII.

Lynch hat einmal erwähnt, daß für ihn Jacques Tati einer der größten Regisseure sei: und eine Szene aus PLAYTIME macht deutlich, wie Lynch so etwas sagen kann. Die Welt, in der sich Tati bewegt, ist kalt und abweisend, eine Verkaufshalle, in der er warten muß, ist nur sinnloser leerer Raum. Aber es entstehen Geräusche, kleine, laute, absurde Geräusche: die kalten, abweisenden Dinge beginnen sich zu regen, in einem Ton, der ihre Hilflosigkeit mit sich selbst zu karikieren scheint: die Geräusche von Kunstledersesseln, einer Couch, glattem Parkett, Stoffen, Regenmänteln, Türen. Niemand sagt einen Satz, tatsächlich aber hat jedes Ding seine Stimme.

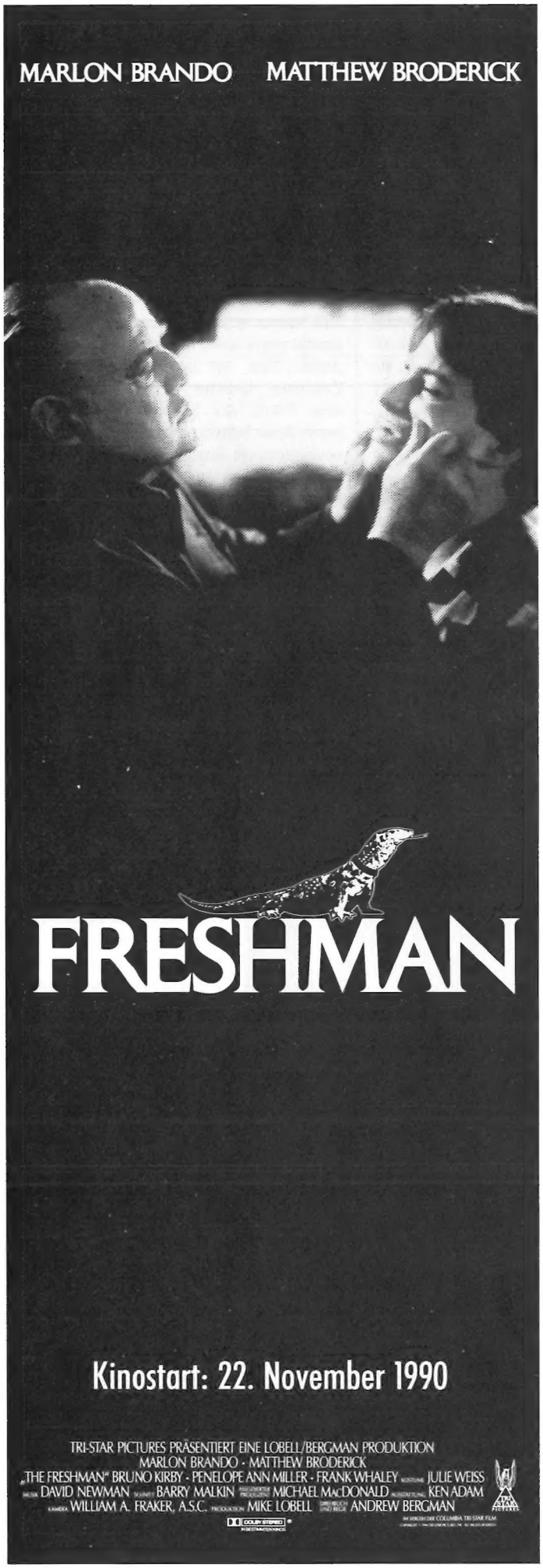
XVIII.

Da gibt es diese Allee, die in Form eines Halbkreises von einem rauschenden Blätterwald überdeckt wird. Kyle MacLachlan und Laura Dern flanieren unter diesem raschelnden Dach, und es scheint, als würde das Blattwerk eine Sprache sprechen, derer sich die beiden zu erinnern versuchten. Diese Sprache funktioniert ohne Worte, deshalb ist es auch so schwierig, hat man sie erst einmal gehört, sie auch zu verstehen: mysteries of love. In WILD AT HEART hat Laura Dern die Sprache verstanden, sie liebt Nicolas Cage. Auch ERASERHEAD war schon ein Film, in dem am Schluß ein Mann und eine Frau sich in die Arme schließen. *I love you, I always loved you,* sagt MacLachlan in DUNE, als er Sean Young das erste Mal küßt. *Es geht um das Geheimnis von Liebe und Dunkelheit. Dies ist ein Film über die Dinge im Verborgenen,* meint Lynch zu BLUE VELVET. Jürgen Prochnow bringt es in DUNE auf den Punkt: *Das Verborgene muß erwachen.* Über die Jahre sind Lynchs Figuren aus den Katakomben ihrer Düsternis auferstanden und bevölkern nun die Highways Amerikas.
Hatte es MacLachlan noch nötig, das Böse kennenzulernen, versucht Cage ihm zu entkommen. Einmal sucht Laura Dern im Radio ein gutes Stück Musik, aber auf sämtlichen Sendern schlagen ihr die Nachrichten von obskuren Verbrechen und bizarren Geschehnissen entgegen. Sie stoppt den Wagen, Cage, der schlief, wacht auf. Dern beginnt zu schreien, sie droht an der überall herrschenden Gefahr zu verzweifeln. Kurz darauf tanzen beide wie entfesselt auf dem staubigen Boden des Highways. Sie tanzen, weil die Welt der Gewalt und der Ungerechtigkeit eine Welt des Mißverstehens ist. MacLachlan meinte in BLUE VELVET noch resignierend: *Why is there so much trouble in this world,* Cage und Dern haben herausgefunden, daß die *trouble world* nur existiert, wenn man ihr die Aufmerksamkeit zu geben gedrängt wird, die sie nicht verdient. Für Cage und Dern besteht die Welt in dem Raum, der durch ihren Tanz entsteht. In diesem Raum ist die Liebe. Und da wird deutlich, wohin Lynch sich bewegt. Eine Bewegung, die den Zwiespalt braucht, indem sie die Gegensätze anzugleichen scheint, diese aber tatsächlich weiter auseinanderbringt. Einerseits wird Lynch mit WILD AT HEART selten realistisch – ein Road-Movie, die Geschichte eines Groschenromans, mit all den Handlangern, die bekannt sind: das Liebespaar, die böse Mutter, der Killer, das Motel, skurile Randfiguren. Aber dieses spröde Gerüst ist kein Genre-Korsett, es sind die Figuren, wie sie sich nur Lynch ausdenken konnte. Insofern täuscht auch die Sicherheit, die der Zuschauer sich selbst vorgaukeln könnte, wenn er das Liebespaar und das Auto für die Bestandteile eines Road-Movies halten wird. Denn es gibt in diesem Film auch Hexen, die auf Besen reiten, oder eine Fee, die in einer Fabrikgegend in einer durchsichtigen Kugel erscheint, und Cage von seinem Entschluß abbringt, Laura Dern zu verlassen: *If you're wild at heart, you will eight for your dreams.* ERASERHEAD, das liegt 13 Jahre zurück; das Beunruhigende ist schnell als solches erkennbar gewesen; jetzt läßt sich das nicht mehr so genau auseinanderhalten, wo das „Normale" und das „Beunruhigende" zu suchen sind. Es ist seltsam: je realistischer Lynch geworden ist, um so verstörender wird er. Dabei hat Lynch im Grunde immer Liebesfilme gemacht.

XIX.

Der Schrecken ist bei Lynch niemals ein Moment der Furcht, des Schocks, der Überraschung, er entzieht sich dem Greifbaren und wirkt aus dem Zwielicht. Er ist ein Gefühl, das den Zuschauer ohne triftigen Grund bedrängt, der allmählich entdecken mag, wie Selbstverständliches um nur eine Nuance verschoben, seine Gewohnheit eintauscht gegen etwas Befremdliches. Aber es ist gerade diese Art von Schrecken, die den Zuschauer, zunächst verunsichernd, auf eine neue Fährte des Selbstverständlichen setzt: indem dieser Schrecken ihn beunruhigt und dann neugierig macht, ihm die Hand gibt und zeigt, wie sich das Abenteuer der Wirklichkeit gleich nebenan anders abzuspielen erdreisten kann – und somit wirkt der Schrecken Lynch'scher Qualität tatsächlich aufreibend: die Filme stoßen ab und ziehen an, sie beunruhigen und stimulieren, sie faszinieren und entspannen. Der Schrecken bekommt die Form einer Schleuse, in der die zwei Welten ständig vermischt werden, die der Mensch bei Lynch unter Kontrolle zu bekommen versucht: den Körper und den Sinn. Diese zwei Pole führen bei ihren Bäumchen-Wechsel-Dich-Spielchen ständig neue und erstaunliche Variationen ihrer unerschöpflich scheinenden Verwandlungskünste vor.

Diese Art von verstörender Durchdringung spielt sich auch auf der Ebene der Darstellung ab, auf der sie dargestellt wird: formal greift Lynch häufig auf Bildcadragen zurück, die an die Perspektive des Zuschauers in einem kleinen Theater erinnern, und läßt auf einer solchen Bühnenkulisse Situationen vorüberziehen, die eher dem Assoziativen, Traumhaften, Bodenlosen entnommen sind. Beides zusammen, die knöcherne Statik des Raums und die polymorphe Art der Akteure und ihrer Handlungen bewirken den Widerspruch, an dessen Enden der Zuschauer vergeblich nach einer Quintessenz Ausschau halten wird.
Und hat er sich auf eine solche Suche erst eingelassen, wird er vielleicht aufmerken, ob nicht schon sein Bemühen die Antwort auf seine Frage ist: denn wenn man so wenig an Wahrheiten zu bieten hat, wie Lynch sie gleich nutzlosem Ballast noch nie aufgenommen hat, könnte man vermuten, daß sie sich irgendwo dazwischen befinden. Nur heißt dann das, was sich da verbirgt, nicht mehr Wahrheit, sondern schlicht David Lynch.



NACHSPANN

Impressum:

STEADYCAM 3/1990
17. Ausgabe seit 1982
Vertrieben und verlegt von der vgs verlagsgesellschaft mbH & Co KG

Herausgeber: Milan Pavlović
Redaktion & Layout: M. Pavlović & Jean McGuire

Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Michael Althen, Brigitte Desalm, Robert Fischer, Fritz Göttler, Hans Schifferle, Philip Siegel, Wilfried Reichart, Eckhard Vollmar

Satz: NEUSATZ GmbH, Köln
Repros: Repro-Werkstatt Wagalla, Köln
Druck: FARBO Druck und Graphic Team GmbH, Köln

Anschrift der vgs verlagsgesellschaft:
Breite Straße 118, 5000 Köln 1, Telefon: (0221) 208110
Abonnements (Jahres-Abo, 4 Ausgaben, 35,– DM) und Einzelheft-Bestellungen bitte nur über diese Adresse. Anzeigen über den Verlag.

Anschrift der Redaktion:
STEADYCAM, Engelbertstraße 57, 5000 Köln 1

Erscheinungsdatum: 28.9.1990
Preis: DM 9,–

Die Redaktion übernimmt volle Verantwortung nur für Texte, die nicht mit Namen gezeichnet sind. Die Meinung der Autoren muß nicht mit der des Redakteurs übereinstimmen.

Titelbild: Alain Delon in Michelangelo Antonionis L'ECLISSE; 3: WILD AT HEART; 4/5: MANIAC; 18 oben: TRAITEMENT DE CHOC; 18 unten: NOUVELLE VAGUE; 20/21 und 24: Jean-Luc Godard bei der Pressekonferenz in Cannes; 30 oben: M. KLEIN; 31 oben: IL GATTOPARDO; 30 und 31 unten: L'ECLISSE; 33: LE CERCLE ROUGE; 42: CRIME STORY; 47: KING OF NEW YORK; 57: ERASERHEAD; 64: BLUE VELVET; 65: David (K.) Lynch

Unser Dank gilt: Sh'täfy, Nora Campi, Bea, Dieter Mendelsohn, Ira Sattler, Arno & Moni & SVAR & Heinz, Frank Jastrzebski, Frank Arnold, der Familie Risch, Jun und allen Laufburschen des *Kölner Stadt-Anzeiger*.

Postvertriebsziffer: G 9813 F. ISSN 09355332

© September 1990. Alle Rechte bei den Autoren.
Nachdruck nur nach Genehmigung.

pbd

Fotonachweis:

Viele der veröffentlichten Fotos, vor allem bei Melville und Lynch, stammen aus dem Archiv von Robert Fischer (rf). Einige andere Motive verdanken wir dem Kölner Stadt-Anzeiger (KStA).
L'AINE DES FERCHAUX: rf; THE BAREFOOT CONTESSA: KStA; THE BIG SLEEP: KStA; BLUE VELVET: Mp/rf; BOXCAR BERTHA: Mp; Cannes-Splitter: Mp; LE CERCLE ROUGE: rf/KStA; CHINA GIRL: KStA/Vestron; CRIME STORY: ecki; DARKMAN: Universal; LE DEUXIEME SOUFFLE: rf/KStA; DIE HARD 2: Fox; LE DOULOS: KStA; DUNE: rf; L'ECLISSE: Fritz Göttler/KStA; THE ELEPHANT MAN: rf/Mp; ERASERHEAD: Mp; Ferrara: ecki; FLATLINERS: Columbia; UN FLIC: rf/KStA; THE FRESHMAN: Tri-Star; IL GATTOPRADO: KStA; Jean-Luc Godard: Wilfried Reichart (3), Mechthild Holter (1); GHOST-Anzeige: *The New York Times;* GOODFELLAS: Warner Bros.; Steffi Graf: Mp (1), *Vogue;* THE KING OF COMEDY: Mp; KING OF NEW YORK: Metropol/ecki; THE LAST TEMPTATION OF CHRIST: Universal/rf; THE LEATHERBOYS: hasch; M. KLEIN: KStA; MANIAC: Mp; MEAN STREETS: Mp; MS. 45: KStA/ecki; NOUVELLE VAGUE: W.R.; PLEIN SOLEIL: KStA; Jacques Rivette: W.R.; LE SAMOURAI: KStA/rf; TRAITEMENT DE CHOC: W.R.; TWIN PEAKS: Mp; WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR: hap; WILD AT HEART: rf/Mp;

TRAILER

Vorschau auf Heft Nr. 18:

Martin Scorsese (2)
Video A-Z
Filme *für* Video
James Toback
Les français fous (2): Blier

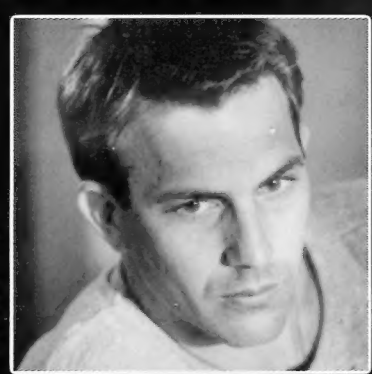
Heft Nr. 18 erscheint im Dezember 1990 rechtzeitig vor Weihnachten.

STARS...

„Autos sind nicht so unberechenbar wie Frauen." Tom Cruise in „Tage des Donners".

„Geister sind doch die besseren Liebhaber." Demi Moore, Bruce Willis hübsche Gattin, in „Ghost".

FILME...



„Hollywood hasse ich. Im Wilden Westen fühle ich mich jedoch wie zu Hause." Kevin Costner in „Sergeant Dunbar".

Steven Spielberg läßt die Katzen tanzen und steht vor schwerwiegenden Entscheidungsproblemen.

FILM
ILLUSTRIERTE

Irdischen Freuden nicht abgeneigt. *Patrick Swayze als/in „Ghost – Nachricht von Sam".*

... die etwas andere Filmzeitschrift

AKTUELLE NEWS, INFOS, INTERVIEWS, HINTERGRUNDBERICHTE. FILMTRENDS UND TREND-FILME. STARS UND REGISSEURE IM GESPRÄCH. BÜCHER UND SOUNDTRACKS.
DIE FILMILLUSTRIERTE. EINZELHEFT (IM ZEITSCHRIFTENHANDEL) DM 3,–. ABO: DM 33,– (AUSLAND DM 40,–) INCL. MWST + PORTO. POSTFACH 3306, D-4000 DÜSSELDORF 1

ROBERT DE NIRO

RAY LIOTTA

JOE PESCI

»Seit ich denken kann, wollte ich Gangster werden.«
– Henry Hill, Brooklyn, N.Y. 1955.

GoodFellas

Drei Jahrzehnte in der Mafia.

EIN MARTIN SCORSESE FILM

WARNER BROS. präsentiert

eine IRWIN WINKLER Produktion Ein MARTIN SCORSESE Film GOODFELLAS ROBERT DE NIRO • RAY LIOTTA • JOE PESCI • LORRAINE BRACCO und PAUL SORVINO

Schnitt THELMA SCHOONMAKER Produktionsdesign KRISTI ZEA Kamera MICHAEL BALLHAUS, A.S.C. Ausführender Produzent BARBARA DE FINA Nach dem Buch »Wiseguy« von NICHOLAS PILEGGI

DOLBY STEREO IN AUSGEWÄHLTEN KINOS

Drehbuch NICHOLAS PILEGGI & MARTIN SCORSESE Produzent IRWIN WINKLER Regie MARTIN SCORSESE

WARNER BROS. A TIME WARNER COMPANY

© 1990 Warner Bros. Inc. All Rights Reserved

Ab 11.10. im Kino!